LA EXPANSIÓN Y REVISIÓN DE UN MITO

El Oeste norteamericano en la literatura española

David Río (ed.)



La Casa de la Riqueza
Estudios de la Cultura de España
70

El historiador y filósofo griego Posidonio (135-51 a.C.) bautizó la Península Ibérica como «La casa de los dioses de la riqueza», intentando expresar plásticamente la diversidad hispánica, su fecunda y matizada geografía, lo amplio de sus productos, las curiosidades de su historia, la variada conducta de sus sociedades, las peculiaridades de su constitución. Sólo desde esta atención al matiz y al rico catálogo de lo español puede, todavía hoy, entenderse una vida cuya creatividad y cuyas prácticas apenas puede abordar la tradicional clasificación de saberes y disciplinas. Si el postestructuralismo y la deconstrucción cuestionaron la parcialidad de sus enfoques, son los estudios culturales los que quisieron subsanarla, generando espacios de mediación y contribuyendo a consolidar un campo interdisciplinario dentro del cual superar las dicotomías clásicas, mientras se difunden discursos críticos con distintas y más oportunas oposiciones: hegemonía frente a subalternidad; lo global frente a lo local; lo autóctono frente a lo migrante. Desde esta perspectiva podrán someterse a mejor análisis los complejos procesos culturales que derivan de los desafíos impuestos por la globalización y los movimientos de migración que se han dado en todos los órdenes a finales del siglo xx y principios del xxi. La colección «La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España» se inscribe en el debate actual en curso para contribuir a la apertura de nuevos espacios críticos en España a través de la publicación de trabajos que den cuenta de los diversos lugares teóricos y geopolíticos desde los cuales se piensa el pasado y el presente español.

LA EXPANSIÓN Y REVISIÓN DE UN MITO

El Oeste norteamericano en la literatura española

David Río (ed.)

Iberoamericana • Vervuert • 2023

Este libro forma parte del proyecto del grupo consolidado de investigación REWEST (Research in Western American Literature and Culture), perteneciente a la red de grupos de investigación del sistema universitario vasco (IT1026-16 y IT1565-22), del proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación PGC2018-094659-B-C21 y del FEDER.

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17

info@ibero-americana.net
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-341-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-406-1 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-407-8 (e-Book)

Depósito legal: M-369-2023

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros
Imagen de cubierta: Fer Gregory/Shutterstock.

Impreso en España

La impresión de este libro se ha realizado sobre papel certificado FSC a partir de madera procedente de bosques gestionados de forma respetuosa con el medio ambiente, socialmente beneficiosa y económicamente sostenible.



Índice

Epilogo: el Oeste con voz propia

Introducción. Un Oeste cercano[1]

David Río
Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

En el año 2000, la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) tuvo el privilegio de contar con la presencia como profesor invitado de Frank Bergon, reconocido novelista vasco-norteamericano, con una larga trayectoria docente en el prestigioso Vassar College de Nueva York y una de las principales autoridades contemporáneas sobre la literatura y la cultura del Oeste de los EE. UU. Recuerdo que uno de los aspectos que más llamó la atención de los alumnos que pudieron asistir a su curso de doctorado sobre la literatura del Oeste norteamericano fue el hecho de que el primer texto de lectura utilizado en sus clases no fuese uno originariamente

1 La investigación realizada para la elaboración del presente artículo ha sido llevada a cabo en el marco del grupo de investigación REWEST, financiado por el Gobierno Vasco (IT-1026-16 e IT-1565-22), y del proyecto de investigación PGC2018-094659-B-C21, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el FEDER.

escrito en inglés, sino una obra en castellano, en concreto, la célebre crónica colonial de Álvar Núñez Cabeza de Vaca *Naufragios* (1542).[2] La presencia de este texto como primer testimonio escrito sobre el Oeste norteamericano en la relación de obras de lectura obligatoria facilitada por Frank Bergon confirmaba el creciente interés entre los historiadores y críticos literarios de los EE. UU. por la dimensión transnacional y multicultural del Oeste norteamericano, incluso por las primeras obras que hacen referencia a este territorio. De hecho, las historias literarias sobre el Oeste de los EE. UU. publicadas en aquel país durante las últimas décadas (véase, por ejemplo, *The Literary West: An Anthology of Western American Literature*, editada por Thomas J. Lyon, 1999, o *The Cambridge Companion to the Literature of the American West*, editada por Steven Frye, 2016) reconocen explícitamente que los orígenes de la literatura escrita sobre el Oeste norteamericano no se sitúan en los diarios en inglés de Meriwether Lewis y William Clark (*The Journals of Lewis and Clark*, 1804-1806), sino que se remontan a los relatos de los primeros exploradores españoles de aquel territorio (Cabeza de Vaca, Pedro Font, Gaspar de Villagrá…). El propio Frank Bergon en una obra pionera coeditada con Zeese Papanikolas, *Looking Far West: The Search for the American West in History, Myth and Literature* (1978) dedicaba una especial atención a los testimonios escritos sobre el Oeste no solo por Cabeza de Vaca, sino por autores como fray Marcos de Niza, Pedro de Castañeda, Garci Rodríguez Ordóñez de Montalvo o Francisco Vázquez Coronado. Incluso aquellas antologías de literatura del Oeste que no incluyen una selección de relatos de estos exploradores, como *The Literature of the American West* (2002), de Greg Lyons, no dudan en reconocer la importancia de las expediciones españolas en la condición de *international borderland* o "territorio fronterizo internacional" que define al Oeste norteamericano desde el comienzo de las expediciones europeas.

2 En este curso de doctorado, impartido íntegramente en inglés, se utilizó la traducción al inglés de dicha obra: *Cabeza de Vaca's Adventures in the Unknown Interior of America* (1983).

A pesar de esa temprana vinculación entre el Oeste norteamericano y la literatura española y del impacto indudable que el mito del Oeste tiene entre los autores españoles, principalmente en los siglos xx y xxi, tanto en el ámbito de la narrativa popular como entre autores canónicos como Ramón J. Sender o Camilo José Cela, hasta la edición del presente volumen no se ha publicado ningún estudio monográfico sobre la representación del imaginario del Oeste en la literatura española. Posiblemente una de las causas sea el hecho de que hasta fechas bien recientes la versión literaria del Oeste se ha identificado en España casi exclusivamente con el subgénero de las novelas de aventuras de bolsillo, orientadas a un consumo masivo y caracterizadas por la repetición de argumentos, temas y escenarios del universo wéstern más estereotípico. Ciertamente, la calidad literaria de buena parte de las novelas del Oeste escritas en castellano originariamente y distribuidas de forma mayoritaria en los quioscos españoles durante las décadas de los cuarenta a los setenta no puede considerarse precisamente como la característica principal de estas obras. Sin embargo, su condición de narrativa popular no debe convertirse en un obstáculo para su estudio, al igual que sucede en los EE. UU., donde en las últimas décadas la literatura popular del Oeste cada vez recibe más atención por parte de la crítica especializada y los ámbitos académicos, como lo demuestran obras tales como *The Dime Novel Western* (1978), de Daryl Jones, *Selling the Wild West: Popular Western Fiction, 1860-1960* (1987), de Christine Bold, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film* (1996), de Lee Clark Mitchell, o *Wanted Dead or Alive: The American West in Popular Culture* (1996), editada por Richard Aquila, por citar solo algunos ejemplos. Además, el protagonismo de la novela del Oeste en su versión más popular en España durante las citadas décadas no puede hacernos caer en el error de considerar que el Oeste en la literatura española se reduce únicamente a un período concreto o a un género determinado. En efecto, desde el relato pionero de Álvar Núñez Cabeza de Vaca el Oeste ha conocido múltiples versiones y representaciones en la literatura española y el estudio de las mismas es precisamente el vacío que pretende cubrir el presente libro. Es un volumen que no está concebido como una historia exhaustiva del Oeste norteamericano a lo largo de toda la literatura española, sino

como un repaso de la evolución del mito del Oeste y de su revisión a través de algunas obras que se consideran especialmente significativas y que nos permiten determinar cómo el imaginario habitualmente asociado a un lugar y a una mitología muy concreta se recrea dentro de una tradición literaria distinta. Aunque el imaginario del Oeste también ocupa un lugar relevante en la literatura escrita en otras lenguas oficiales del Estado español, particularmente en las últimas décadas, con títulos notables como *Soinujolaren semea* (2003) y *Nevadako egunak* (2006), ambos de Bernardo Atxaga, *Ero hiria* (2005), de Javi Cillero, *Barcelona Far West* (2010), de Jordi Solé, *Bales i ombres: Un Western modern* (2006), de Pau Miró, *Salamandra* (2006), de Josep Maria Benet i Jornet, o *Por unha presa de machacantes*, de Isidro Novo (1997), por citar solo algunos ejemplos, este volumen se va a centrar únicamente en aquellas obras escritas originariamente en castellano con el fin de ofrecer una visión panorámica concreta de la tradición literaria asociada exclusivamente a dicha lengua en España. Se prestará especial atención a la influencia de elementos políticos, sociales, históricos o culturales en la expansión y revisión del mito del Oeste en la literatura española, con una selección de obras que muestran la huella de este imaginario en autores de diferentes períodos, estilos y géneros.

El volumen incluirá el estudio de algunos de los primeros testimonios sobre el Oeste en la literatura española, incluyéndose textos canónicos, como la obra de Cabeza de Vaca anteriormente citada, y otros menos conocidos, como es el caso de la novela *Los hijos del desierto*, de Esteban Hernández y Fernández. De todos modos, se prestará atención prioritaria a los siglos xx y xxi, que son las épocas en las que el impacto del Oeste norteamericano en la literatura española resulta más notable. El estudio abarcará tanto el ámbito de la literatura popular, con sendos capítulos dedicados a abordar la expansión de la novela del Oeste entre los autores y lectores españoles durante buena parte del siglo xx, como el de la literatura más canónica, con estudios sobre obras de autores como Sender, Cela, Salinas, Celaya o Arrabal. Aunque nuestro libro incidirá fundamentalmente en el papel del Oeste norteamericano en la narrativa española, también habrá espacio para otros géneros, como la poesía o el teatro, en los que la mitología fronteriza ha dejado una huella importante. Además, en

nuestro texto también se prestará atención a otras esferas literarias en las que el Oeste se ha abierto paso con fuerza, tal es el caso, por ejemplo, de la literatura infantil o de la literatura del llamado *weird western* o "extraño Oeste", un género híbrido donde bajo el paraguas de un Oeste distinto convergen el terror, la fantasía y la ciencia ficción. Por otra parte, el volumen permitirá adentrarnos en la representación en la literatura española de una parte del Oeste con características propias: el Medio Oeste. En este sentido, nuestro estudio del Oeste no se circunscribirá exclusivamente al Lejano Oeste, sino que, al igual que la Western Literature Association o Asociación de Literatura del Oeste (véase, por ejemplo, su prestigioso volumen *Updating the Literary West*), reconocerá como literatura del Oeste norteamericano a la producción literaria en torno a los territorios de EE. UU. situados más allá del río Mississippi. En lo que se refiere a los autores de los diferentes capítulos, se ha podido contar con la participación tanto de expertos en la literatura del Oeste norteamericano como de destacados hispanistas de ambos lados del Atlántico. Entre los colaboradores de la obra se encuentran un número significativo de integrantes del grupo de investigación REWEST (Research in Western American Literature and Culture), surgido en la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Uniberstsitatea (UPV/EHU) a principios del presente siglo y que cuenta hoy en día con una importante presencia de colaboradores de otras universidades, tanto europeas como norteamericanas.

La primera sección del libro se centra en la expansión del mito del Oeste, desde su primera presencia en la literatura española hasta su gran influencia en la literatura del siglo xx, particularmente en el ámbito de la literatura popular, pero también en autores canónicos. El volumen comienza recordando la temprana huella del Oeste en la literatura española por medio de un capítulo, a cargo de la experta en literatura colonial norteamericana M. Carmen Gómez Galisteo, dedicado al primer testimonio literario en castellano acerca del Oeste, la obra de Cabeza de Vaca *Naufragios*. Este relato, también conocido como *Naufragios y comentarios* o por *Relación*, es un texto que narra el infortunio sufrido por la expedición de Pánfilo de Narváez a Florida en 1527, centrándose en las peripecias de los supervivientes en el interior de los actuales EE. UU. y, en particular, en el sudoeste nor-

teamericano. Este primer encuentro con el Oeste no es una historia de éxito, riqueza y conquista, sino una historia de fracaso y lucha por la supervivencia en un entorno hostil. El relato de Cabeza de Vaca tampoco se caracteriza por ser una crónica colonial al uso y resulta difícil adscribirlo a un género concreto, elementos que han podido dificultar su reconocimiento literario y popular. Sin embargo, Gómez Galisteo reivindica el valor de su obra, tanto en el canon literario español sobre la época de las exploraciones y conquistas, como en las culturas norteamericana e hispanoamericana.

El siguiente capítulo del libro, a cargo del profesor Aitor Ibarrola-Armendariz, autor de destacados estudios sobre la representación literaria de los nativos americanos, se centra en *Los hijos del desierto* (1876), de Esteban Hernández y Fernández, una obra escasamente conocida y que ha sido calificada como la primera novela española del Oeste, aunque es un relato que se aleja de la fórmula habitual de las novelas del Oeste del siglo XIX para situarse a caballo entre la novela de aventuras y la crónica de viajes. En este capítulo, se explora la relación entre *Los hijos del desierto* y el *settler colonialism* o colonialismo por asentamiento, mostrando la estrecha conexión de esta novela con este tipo de colonialismo, a pesar de que el relato en cuestión en apariencia ofrezca una visión positiva e idealizada de los nativos americanos.

Después, el libro nos acerca a la representación del Oeste en el ámbito de la literatura popular, ofreciéndonos, en primer lugar, un capítulo en torno a la novela popular de aventuras de la llamada Edad de Plata española (1898-1936). El capítulo en cuestión, firmado por Christopher Conway, reconocido experto en la proyección del Oeste en la cultura popular española e hispanoamericana, se centra en *Fitz Roy el pequeño cow-boy*, uno de los principales ejemplos del auge de la novela de quiosco wéstern en las primeras décadas del siglo XX. Conway analiza diferentes posibilidades de lectura de esta serie de novelas, teniendo en cuenta factores tales como el contexto editorial, la función del autor y la interacción entre historia, cultura y texto, resaltando el relevante papel que desempeñan los diálogos culturales transatlánticos a la hora de interpretar estos textos.

El siguiente capítulo, a cargo de Fernando Eguidazu, uno de los más reputados especialistas en la novela popular en España, ofrece una

visión panorámica sobre el auge de los relatos del Oeste como género favorito en la literatura de quiosco de mediados del siglo xx, explorando las características de estas novelas, las razones de su éxito popular y su evolución durante dicho período. Eguidazu presta especial atención a la figura de José Mallorquí, el escritor, sin lugar a dudas, de mayor calidad y rigor entre los autores que en aquella época se dedicaban al género wéstern, destacando, en particular, su serie del Coyote en la década de los cuarenta. Asimismo, el artículo también aborda la expansión del bolsilibro del Oeste a partir de los años cincuenta, con Marcial Lafuente Estefanía como figura central.

Tras estos dos capítulos dedicados al impacto del Oeste en la literatura popular española, el volumen incluye otros dos que exploran la representación de episodios muy conocidos del imaginario wéstern en autores canónicos del siglo xx. En concreto, el primero de estos capítulos, a cargo de la reconocida hispanista y profesora emérita del Davidson College (Carolina del Norte), Mary S. Vásquez, examina la novela de Ramón J. Sender sobre Billy el Niño *El bandido adolescente* (1965), explorando sus principales logros y el modo en el que Sender se acerca al mito de Billy el Niño y su mundo. Además, este artículo de Vásquez ofrece también una interesante lectura comparada de la novela de Sender con otros dos textos en torno a esta figura mítica: la película *In Their Own Words* (2019), del guionista y director Michael Anthony Giudicissi, y la novela *Billy the Kid* (1995), del escritor chicano Rudolfo Anaya. El segundo trabajo es un estudio, por parte del prestigioso hispanista Gonzalo Navajas, de la Universidad de California, Irvine, donde el famoso duelo en OK Corral y su representación por parte de Camilo José Cela en la novela *Cristo versus Arizona* se analizan a la luz del modelo de la épica. El artículo incide en la devaluación del concepto de heroicidad clásica en la obra de Cela y sitúa a Wyatt Earp como ejemplo de la heroicidad ambigua y contradictoria del Oeste norteamericano.

La primera parte del volumen se cierra con un artículo en torno a la representación del wéstern fílmico en diferentes etapas de la poesía española del siglo xx. El ensayo, a cargo de Juan Ignacio Guijarro González, profesor de Literatura Inglesa y Norteamericana en la Universidad de Sevilla y experto en las relaciones culturales entre España y

Estados Unidos, se centra en tres poetas de diferentes estéticas (Pedro Salinas, Gabriel Celaya y Juan Luis Panero), y pone de manifiesto la importante influencia del Oeste cinematográfico en la poesía española del siglo pasado. La aproximación poética de estos autores al género wéstern muestra también el carácter global y transnacional del territorio geográfico y emocional del Oeste norteamericano.

La segunda parte del libro revisa algunas de las principales recreaciones del Oeste norteamericano y su mitología en la literatura española de las últimas décadas, haciendo especial hincapié en la renovación del imaginario clásico del Oeste y en su creciente diversidad. Es una sección que comienza analizando la presencia de la mitología fronteriza en un género en el que tradicionalmente el Oeste norteamericano parece que ha tenido un protagonismo escaso, incluso en la propia literatura de los EE. UU.: el teatro. El artículo en cuestión, firmado por el catedrático de Literatura Española de la Universidad de Alcalá, Manuel Pérez Jiménez, nos revela importantes aspectos de naturaleza política e ideológica relacionados con la presencia del Oeste y su imaginario en el teatro español de las últimas décadas del siglo XX y de las primeras del siglo XXI. Es un capítulo donde se aborda la interacción del universo del Lejano Oeste con el contexto político de la Transición española en obras como *Las hermanas de Buffalo Bill*, de Manuel Martínez Mediero o la pieza de Fernando Arrabal *En la cuerda floja (Balada del tren fantasma)*. También se analiza la incidencia de esta mitología fronteriza en obras más contemporáneas, como *Arizona*, de Juan Carlos Rubio, donde la dimensión geográfica de la frontera con una particular vertiente alegórica e hiperbólica prevalece sobre la mitológica, o *El deseo de ser infierno*, de Zo Brinviyer, donde el imaginario del Oeste contribuye a crear una visión trágica de raíz existencialista sobre la condición humana.

El siguiente capítulo del libro ya se adentra de lleno en la representación del Oeste en la literatura española del siglo XXI, centrándose en la novela de Agustín Fernández Mallo *Nocilla Dream*, icono de la narrativa experimental de la primera década de nuestro siglo. El capítulo, a cargo del especialista en literatura del Oeste y profesor de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Ángel Chaparro Sáinz, aborda la revisión posmoderna del mito de la frontera en esta novela,

desde una perspectiva rizomática que le permite explorar el poder alegórico del Oeste norteamericano, con especial atención, al estado de Nevada y a las diferentes connotaciones simbólicas de su desierto y de la ciudad de Las Vegas.

A continuación, el volumen incluye un capítulo particularmente ilustrativo de la dimensión transnacional e híbrida que a menudo adquiere el imaginario del Oeste en la literatura contemporánea. En concreto, se trata de un estudio de los expertos en literatura fantástica Martin Simonson y Andoni Cossío en torno a la novela de Pedro Andreu *El secadero de iguanas*, una historia postapocalíptica sin un marco geográfico claramente definido que representa también el incipiente protagonismo del *weird western* o "extraño Oeste". Es un subgénero que combina los elementos clásicos del imaginario wéstern con otros pertenecientes a géneros como la ciencia ficción, la literatura fantástica o el terror, y del que ya han empezado a aparecer en España algunos ejemplos significativos, tal y como se explica en este trabajo. El capítulo en cuestión examina con detalle los principales motivos que nos permiten situar la novela de Andreu dentro de la órbita del *weird western*, haciendo hincapié en la subversión del universo tradicional del wéstern a través de ingredientes procedentes de la ciencia ficción y la literatura fantástica.

El siguiente trabajo también aborda otro subgénero, en este caso, el de la literatura del Oeste enfocada especialmente para un público en edad infantil. El capítulo, firmado por el especialista en literatura infantil y fantástica y profesor en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Raúl Montero Gilete, nos muestra cómo el Oeste, a pesar de la fuerte competencia de otros universos literarios, particularmente relacionados con el ámbito de la fantasía, sigue siendo un terreno fértil para el relato orientado al público infantil-juvenil. El autor analiza la novela *Cabeza Nublada y Pies Ligeros*, de Miguel Ángel Villar Pinto, ejemplo también del creciente protagonismo de las minorías dentro del género wéstern. El artículo nos revela que la novela de Villar funciona básicamente como un relato de aprendizaje con una función pedagógica, situándose también dentro de los patrones de la narrativa realista, aunque con algunas importantes carencias a la hora de representar el modo de vida de los nativos americanos.

Los tres últimos capítulos del libro se centran en tres novelas muy recientes, publicadas en el mismo año, 2020. Son novelas que constituyen un ejemplo significativo tanto del renovado interés por el Oeste norteamericano en la literatura española como de la diversidad de enfoques y estilos a la hora de representar este espacio y su mitología. La primera de estas obras es *El mapa de los afectos*, de Ana Merino, galardonada con el prestigioso Premio Nadal, y que nos abre una ventana a la pluralidad geográfica y cultural del Oeste, ya que es un relato cuyo escenario también se sitúa más allá del Mississippi, pero en un entorno con unas características específicas: el Medio Oeste. Precisamente, el estudio del libro llevado a cabo por el reconocido hispanista y profesor de la Universidad de Nebraska-Lincoln, Iker González-Allende, ahonda en el modo en que la novela de Merino representa la dualidad del Medio Oeste, como espacio afable y acogedor, por un lado, pero por otro, como lugar donde ha arraigado una cultura de la violencia, tanto en su vertiente individual como en la institucional. La segunda novela de 2020 es *Pioneras*, de Silvia Coma, un relato que representa nítidamente la diversidad del Oeste y que sitúa en primer plano las experiencias de las mujeres en aquel territorio, narrando, en concreto, las vicisitudes de cuatro generaciones de mujeres de una familia española en el Oeste desde mediados del siglo xix. El estudio de esta novela corre a cargo de la profesora de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y especialista en la literatura y cultura del Oeste, Amaia Ibarraran-Bigalondo. Su análisis de la novela de Coma la sitúa a caballo entre el Viejo y el Nuevo Oeste, centrándose en tres ejes básicos: la representación del espacio, la construcción del "Otro" (los nativos americanos) y la expresión de una serie de valores habitualmente relacionados con la masculinidad en el imaginario clásico del Oeste, tales como el coraje, la justicia o el honor. La última novela de 2020 que se examina en este libro es *Basilisco*, de Jon Bilbao, una obra metanarrativa y postmodernista que encarna perfectamente la exploración de nuevas maneras de representar el Oeste y su imaginario en el siglo xxi. En concreto, en el estudio de esta novela que presento en este capítulo final del libro se incide en el carácter híbrido de la narración de Jon Bilbao, especialmente por su capacidad para reivindicar el imaginario tradicional del wéstern a la vez que se resaltan sus contradicciones e

incongruencias. Es ciertamente una novela wéstern muy poco convencional, fronteriza en el sentido más amplio de la expresión, y exponente claro de las múltiples posibilidades existentes para renovar el género en la literatura actual.

El libro concluye con una sección final ("El Oeste con voz propia") en la que, a modo de epílogo, se da la palabra a tres autores contemporáneos que nos proporcionan un valioso testimonio de primera mano de su visión del Oeste. Así, en primer lugar, Ana Merino, la autora de la novela anteriormente mencionada, *El mapa de los afectos*, nos ofrece un interesantísimo ensayo sobre su propia experiencia como escritora más allá del Mississippi, donde podemos apreciar la influencia decisiva del Medio Oeste para el desarrollo de su faceta creativa tanto en el ámbito de la narrativa como en el de la poesía. A continuación, el libro incluye una entrevista con Pedro Andreu, el autor de la novela *El secadero de iguanas* previamente comentada en el volumen, donde este escritor señala, entre otros aspectos, algunas de las principales claves de su obra y, en particular, su asociación con el subgénero del *weird western* o "extraño Oeste" y el contraste entre esta novela y la literatura del Oeste más clásica. Finalmente, el volumen se cierra con una selección de cinco poemas pertenecientes a la obra *Western* (2016), de Luci Romero, un poemario que gira en torno a las películas del Oeste y que constituye toda una reivindicación del valor poético del género wéstern.

En conclusión, este volumen es una muestra fehaciente tanto de la dimensión transnacional del imaginario habitualmente asociado al Oeste norteamericano y su mitología, como de su importante y continua huella en la literatura española. Esta literatura no solo fue pionera en representar este territorio, sino que a lo largo del tiempo ha seguido acercándose al mismo y a sus mitos más característicos a través de diferentes géneros y versiones, con una calidad artística desigual, con épocas de mayor popularidad y con períodos de menor visibilidad. En líneas generales, la presencia del Oeste y su imaginario en la literatura española no puede definirse como una huella inmutable o fija, sino que asistimos, particularmente a partir de las últimas décadas del siglo xx, a un proceso de revisión de la mitología clásica wéstern, que incluye la subversión de algunos de sus arqueti-

pos característicos, la inmersión en otros géneros y el creciente protagonismo de grupos, temas y minorías tradicionalmente relegados al olvido en la literatura habitualmente asociada con este territorio. En definitiva, hablar del Oeste en la literatura española significa referirse a unas imágenes, formas y temas reconocibles, pero no uniformes ni estáticas; significa explorar un universo donde el peso de la tradición es innegable, pero que está sujeto a innovaciones y modificaciones, y que todavía hoy, más de 480 años después de la publicación de los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, sigue despertando el interés de autores y lectores.

Bibliografía

Anaya, Rudolfo. *Billy the Kid. The Anaya Reader*. New York: Warner Books, 1995, pp. 495-554.

Andreu, Pedro. *El secadero de iguanas*. Vitoria-Gasteiz: Portal Editions, 2011.

Aquila, Richard, ed. *Wanted Dead or Alive: The American West in Popular Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1996.

Arrabal, Fernando. *En la cuerda floja (Balada del tren fantasma). Teatro completo de Fernando Arrabal I.* León: Everest, 2009, pp. 1225-1269.

Atxaga, Bernardo. *Soinujolaren semea*. Iruñea: Pamiela, 2003.

— *Nevadako egunak*. Iruñea: Pamplona, 2006.

Benet i Jornet, Josep Maria. *Salamandra*. Badalona: Proa, 2006.

Bergon, Frank y Zeese Papanikolas, eds. *Looking Far West: The Search for the American West in History, Myth and Literature*. New York: Mentor, 1978.

Bilbao, Jon. *Basilisco*. Madrid: Impedimenta, 2020.

Bold, Christine. *Selling the Wild West: Popular Western Fiction, 1860-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Brinviyer, Zo. *El deseo de ser infierno.* Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2011.

Cabeza de Vaca, Álvar Núñez. *Naufragios*. Madrid: Cátedra, 2018 (originalmente publicada en 1542).

Cabeza de Vaca's Adventures in the Unknown Interior of America. Translated and edited by Cyclone Covey. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1983.

Cela, Camilo José. *Cristo versus Arizona*. Barcelona: Seix Barral, 1988.

Cillero, Javi. *Ero hiria*. Irun: Alberdania, 2005.

Coma, Silvia. *Pioneras*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2020.

Frye, Steven, ed. *The Cambridge Companion to the Literature of the American West*. New York: Cambridge University Press, 2016.

Jones, Daryl. *The Dime Novel Western*. Bowling Green: Popular Press/Bowling Green State University, 1978.

Hernández y Fernández, Esteban. *Los hijos del desierto*. *Recuerdos de un viaje por la América del Norte*. Sabadell: Caballo-Dragón, 1988 (originalmente publicada en 1876).

In Their Own Words. Billy the Kid and the Lincoln County War. Dir. Michael Anthony Giudicissi, Perf. Daniel Cruz, Kelly Kidd, Sheila Eden. Prod. Tyler Duvall. Albuquerque: Mankind Productions, 2019.

Lewis, Meriwether y William Clark. *The Journals of Lewis and Clark, 1804-1806*. Edited by Bernard DeVoto. Boston: Mariner Books, 1977.

Lyon, Thomas J., ed. *The Literary West: An Anthology of Western American Literature*. New York: Oxford University Press, 1999.

Lyons, Greg. *The Literature of the American West*. New York: Longman, 2002.

Fernández Mallo, Agustín. *Nocilla Dream.* Barcelona: Candaya, 2007.

Martínez Mediero, Manuel. *Las hermanas de Búfalo Bill cabalgan de nuevo*. *Obras Completas, vol. V*. Madrid: Fundamentos, 1999, pp. 279-351.

Merino, Ana. *El mapa de los afectos*. Barcelona: Destino, 2021.

Mitchell, Lee Clark. *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

Miró, Pau: *Bales i ombres: Un Western modern*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, 2006.

Novo, Isidro. *Por unha presa de machacantes*. Santiago de Compostela: Positivas, 1997.

Romero, Luci. *Western*. Salamanca: Delirio, 2016.
Rubio, Juan Carlos. *Las heridas del viento. Humo. Arizona*. Madrid: Fundamentos, 2009.
Sender, Ramón J. *El bandido adolescente*. Barcelona: Destino, 1965.
Solé, Jordi. *Barcelona Far West*. Madrid: Pàmies, 2010.
Updating the Literary West. Sponsored by the Western Literature Association. Fort Worth: Texas Christian University Press, 1997.
Villar Pinto, Miguel Ángel. *Cabeza Nublada y Pies Ligeros*. S. l.: Independently Published, 2018.

Un Oeste sin fronteras: la expansión del mito

El primer contacto con el Oeste: Álvar Núñez Cabeza de Vaca y los *Naufragios*

M. Carmen Gómez Galisteo
Centro de Educación Superior de Enseñanza e Investigación Educativa (Universidad Camilo José Cela)

> The story of Cabeza de Vaca (in North America), and that is why I speak of it over and over, breathes the magic of redemption. It is a heartbreaking story as well as an inspiring one (Miller).

> Hacedme ahora saber, los que habéis leído, si oísteis ni supisteis otra gente tan desdichada ni tan trabajada ni tan mal aconsejada. Buscad esa peregrinación de Ulises, o esa navegación de Jasón, o los trabajos de Hércules, que todo eso es ficciones e metáforas, que entendidas como se deben entender, ni hallareis de que os maravillar, ni son comparación igual con los trabajos de estos pecadores que tan infelice camino e fin hicieron e cualquier de todos estos padeció más que los tres capitanes que es dicho, aunque con ellos pongáis a Perseo con su Medusa, por si estos pasos anduvieran que estos anduvieron (Fernández de Oviedo citado en Strange 58).

El Oeste americano está indudablemente unido en el imaginario popular a historias de esforzada conquista del territorio palmo a palmo, tensas relaciones (cuando no abiertamente conflictos armados) con los nativos, riquezas por descubrir que cubrirían de oro a aquellos intrépidos aventureros que se lanzaran a la aventura de los vastos territorios americanos... Mitos y leyendas se forjaron en el proceso, que se remonta al mismo inicio de la llegada de los europeos al denominado Nuevo Mundo.

Uno de esos mitos es el de un valiente soldado que se vio separado de sus compañeros de armas durante una expedición a lo que actualmente es Estados Unidos. Este soldado, en una escaramuza, cayó en manos de los nativos norteamericanos, que lo mantuvieron prisionero. Considerado una amenaza, el jefe de los nativos decretó su muerte, pero, a punto de ser ejecutado, una princesa nativa, hija del jefe, le rogó a este que perdonase la vida de tan insigne soldado. El jefe, conmovido por sus súplicas, accedió a su petición y detuvo la ejecución del soldado. Esta bien pudiera ser la archiconocida historia de Pocahontas, pero en cambio este noble soldado fue Juan Ortiz, que no era inglés, sino español y fue miembro de la expedición de Pánfilo de Narváez a Florida de 1527, unos decenios antes de que los ingleses llegaran a Norteamérica a fundar la colonia de Jamestown.[1] Es altamente probable que John Smith leyera las aventuras de Juan Ortiz en

1 Según el Hidalgo de Elvas, Ortiz permaneció en los barcos mientras Narváez y el grueso de la expedición exploraban la zona en la que habían desembarcado. Al ver que la expedición terrestre no regresaba, estuvieron esperando y buscándola en vano durante un año hasta que regresaron a Cuba. Allí, María de Valenzuela, esposa de Narváez, les ordenó regresar a Florida a proseguir la búsqueda. En lo que actualmente es Charlotte Harbor, vieron una nota clavada a un palo y un pequeño grupo de hombres, entre los que se encontraba Ortiz, de dieciocho años, se acercaron a recuperarla, pensando que podrían haberla dejado sus compañeros perdidos. En realidad, era una trampa organizada por los timicua. El jefe Hirrihugua, en la errónea creencia de que Ortiz era hijo de Narváez, pensaba quemarlo vivo en una hoguera, una práctica denominada barbacoa, pero la intercesión de su hija Uleleh le hizo recapacitar y, en cambio, Ortiz fue enviado a otro enclave donde vivió nueve años. Tatuado y prácticamente incapaz de hablar español, fue encontrado en 1539 por la expedición de Hernando de Soto, a la que se unió

las crónicas del conquistador portugués conocido como el Hidalgo de Elvas y se "inspirara" en ellas para sus propias aventuras.[2]

El desconocimiento para el gran público de Ortiz mientras que la historia de John Smith es hartamente conocida no es anecdótico, ya que es parte de un patrón en el que "we habitually emphasize British colonial settlement at the expense of richer and more challenging understanding of the colonial context out of which United States culture and literature emerged" (Shields y Nelson 97). De este modo, mediante esta omisión (deliberada o por tradición) se forja una imagen del descubrimiento y colonización de Norteamérica mucho más simple, menos complicada, pero se nos priva de la riqueza de otras voces previas a esta conquista británica. En la historiografía americana,

> ha habido ignorancia o silencio. […] la historia hispana de los Estados Unidos se ha visto como un apéndice prescindible de la historia nacional e, incluso, de la historia del American West. Son excepción los autores que desde Bolton hasta hoy se ocupan de las llamadas Spanish Borderlands, pero su obra no ha supuesto la integración del Norte hispano en la historia del American West. Menos aún, en la historia nacional o U.S. History. Todo ello a pesar de que la frontera española, luego mexicana, se adelantó en siglos a la frontera angloamericana y cubrió una gran parte de lo que sería después el American West (Jiménez 750).

Este desconocimiento, reflejo de una serie de prejuicios, se traduce en una imagen incompleta de este periodo. El separar los primeros textos escritos en América teniendo en cuenta consideraciones geográficas (América del Norte o del Sur) o según fueran escritas en inglés o español, erige una barrera artificial que supone un obstáculo para la investigación. Como resultado, se obvian similitudes cruciales y el

---

como intérprete, pero murió en el transcurso de la misma, sin poder regresar a su Sevilla natal (Gómez Galisteo, "Representing Native American Women" 32-33).

2 Asimismo, tanto la historia de Smith como la de Ortiz beben de un mito harto conocido en aquella época, la historia, narrada en las canciones de gesta, de una princesa musulmana (o sarracena, dependiendo de la fuente) que salva al héroe (Gómez Galisteo, "Representing Native American Women" 36).

hecho de que estas obras se gestaron en un mismo contexto internacional, partiendo de ideas y sensibilidades comunes en la Europa de la época (Gómez Galisteo, *Early Visions and Representations* xi) y no se aprecia la estrecha relación entre los distintos textos (Hamilton y Hillard). Lo que es más: estas obras escritas en español son testimonio de la exploración del territorio norteamericano que preceden en décadas a las redactadas en inglés. Como afirman Hamilton y Hillard,

> scholarship in western American literature has long moved beyond the classic "westerns" of the nineteenth and twentieth centuries to explore contemporary twenty-first-century texts, but rarely does the critical lens of western literary studies turn its gaze in the other direction: backward in time before the nineteenth century. In short, while critics have become adept at examining where and what western American literature is, the question of when is still largely a blank spot on the map.

No le corresponde a Ortiz el dudoso honor de ser el más célebre miembro de la expedición de Narváez, sino a Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Las historias que nos han llegado del descubrimiento de América y que más han sido repetidas fueron, en su mayoría, historias de éxito. Hernán Cortés y la derrota de Moctezuma; el dominio sobre Cuba, entonces La Española, la joya de la Corona; los ricos yacimientos de Perú… Lo que sucedió a Cabeza de Vaca poco se asemeja a estas empresas y muy lejos estaba de lo que había imaginado al zarpar desde Sanlúcar de Barrameda el 17 de junio de 1527, en una expedición ampliamente dotada con cinco navíos y una tripulación de seiscientos hombres. El gobernador y adelantado, Narváez, había tenido una gloriosa carrera militar como segundo de Diego de Velázquez que ahora quería revivir puesto que la insurrección de Hernán Cortés había supuesto un duro golpe para su prestigio.

Cabeza de Vaca, curtido en la campaña italiana de Carlos V, buscaba hacer su fortuna y emular a su abuelo paterno, Pedro de Vera, "el que ganó a Canaria" (Cabeza de Vaca 115).[3] Como escribió Bernal

3 Pese a ser su abuelo paterno, Cabeza de Vaca recibió el apellido de su madre, Teresa Cabeza de Vaca.

Díaz del Castillo, soldado bajo el mando de Cortés, iban a América a "servir a Dios y a Su Majestad, y dar luz a los que estaban en tinieblas, y también por haber riquezas, que todos los hombres comúnmente venimos a buscar". No será así para los hombres de Narváez, puesto que la expedición es un estrepitoso desastre desde el principio: "desque partimos de Castilla tantos trabajos habíamos pasado, tantas tormentas, tantas pérdidas de navíos y de gente habíamos tenido hasta llegar allí" (Cabeza de Vaca 14). Al desembarcar en Florida, el 12 de abril de 1528, no tienen conocimiento exacto del lugar en el que se hallan. Narváez toma la equivocada decisión de adentrarse en el continente y emprender una expedición terrestre, dejando atrás los barcos. Al final, terminan desnudos, perdidas todas sus posesiones y en manos de los nativos, mayoritariamente hostiles. De hecho, la mayoría de los españoles se pierde, incluido Narváez, que renuncia a su autoridad como líder y abandona a sus hombres a su suerte: "me respondió que ya no era tiempo de mandar unos a otros; que cada uno hiciese lo que mejor le pareciese que era para salvar la vida; que él así lo entendía de hacer, y diciendo esto, se alargó con su barca" (Cabeza de Vaca 34).

El grupo de Cabeza de Vaca finalmente, por un golpe de mar, acabará desnudo y sin barca. Su situación es desesperada:

> los que quedamos escapados, desnudos como nacimos y perdido todo lo que traíamos, y aunque todo valía poco, para entonces valía mucho. Y como entonces era por noviembre, y el frío muy grande, y nosotros tales que en poca dificultad nos podían contar los huesos, estábamos hechos propia figura de la muerte (Cabeza de Vaca 37).

Aún peor, acaban repartidos entre distintas tribus que los someten a numerosos malos tratos. Cabeza de Vaca pasará los siguientes seis años como agricultor y mercader entre los nativos hasta que consigue huir y reunirse con dos españoles, Andrés Dorantes y Alonso Castillo, y el esclavo negro del primero, Estebanico. Sin embargo, son de nuevo separados y pasarán años hasta que los tres puedan huir juntos. Durante ese tiempo,

> yo pasé muy mala vida, así por la mucha hambre como por el mal tratamiento que de los indios recibía, que fue tal, que yo me hube de huir tres

> veces de los amos que tenía, y todos me anduvieron a buscar y poniendo diligencia para matarme, y Dios nuestro Señor por su misericordia me quiso guardar y amparar de ellos; y cuando el tiempo de las tunas tornó, en aquel mismo lugar nos tornamos a juntar (Cabeza de Vaca 59).

En su huida, recorren todo el suroeste de los EE.UU.: Florida, Georgia, Alabama, Mississippi, Luisiana, Florida, Texas, Nuevo México, Arizona y California (Chipman). La imposibilidad de tomar posesión de estos territorios para la Corona provoca que "la posesión de la tierra, por parte de Núñez, es descriptiva" (Barrera 25), pero su testimonio resulta aún valioso por ser estos territorios escasamente conocidos. Por ejemplo, pese a que Florida fue el destino de al menos una expedición española cada década desde 1513 (Worth xi), imperaba un profundo debate sobre si era una isla como Ponce de León creía; en contra, Alonso Álvarez de Pineda tras su expedición de 1519 lo negaba (Maura *El gran burlador* 99), pero aun en 1538, una probanza de la Audiencia de México menciona "la isla de la Florida" (citado en Goodwin 183).

Menos aún se conocía del suroeste en aquella época. Aunque las descripciones que hace Cabeza de Vaca del Oeste norteamericano se nos antojen vagas o fantasiosas, eran las primeras que se tenían de aquellos territorios. A la zona se enviarían posteriormente otras expediciones, como las de fray Marcos de Niza (1539), Francisco Vázquez de Coronado (1540) o Juan de Oñate (1598; en la que participó Gaspar de Villagrá), pero después de estas, la zona cayó prácticamente en el olvido hasta la expedición de Lewis y Clark (también llamada Corps of Discovery) de 1804-1806, con la sola excepción del recorrido que hizo Alexander McKenzie desde Canadá (1789-1793). De hecho, antes de estas dos tardías expediciones, el Oeste no aparecía en los mapas.

En su periplo, Cabeza de Vaca y sus compañeros se topan con otros grupos de nativos, entre los que ganan fama de curanderos y sanadores, hasta tal punto de que en su viaje se les suman numerosos nativos, que quieren seguirles por sus supuestos milagros. Así, acompañados de sus seguidores, finalmente encuentran un grupo de españoles que les llevan hasta su capitán, Diego de Alcaraz y pueden regresar a territorio español, a México primero y finalmente, a España.

Llegados a este punto, la historia que podía contar Cabeza de Vaca sobre la expedición no podía ser una crónica al uso, narrando sus logros. La narración del conquistador de éxito, que descubre vastos territorios y aporta riqueza material a España está fuera de su alcance por las circunstancias de su periplo. Su relato no puede ser uno de éxito, riqueza, oro y conquista. No obstante, un discurso sobre el fracaso tampoco es posible por las implicaciones legales y las posibles repercusiones penales que pueda tener dada su condición de tesorero y alguacil mayor de la expedición. Por otro lado, cabe pensar que su propio ego le impediría admitir que esta experiencia de diez años ha sido un fracaso estrepitoso y que lo único que tiene para ofrecer a cambio son los harapos sobre sus espaldas.

Aun así, Cabeza de Vaca regresa a España con la intención de ser recompensado por su entrega a la Corona y publicará en Zamora, en 1542, su obra *La relación que dio Álvar Núñez cabeza de vaca en lo acontecido en las Indias en la armada donde iba por gobernador Pánfilo de Narváez desde el año veinte y siete hasta el año treinta y seis que volvió a Sevilla con tres de su compañía*, a veces conocida como *Relación*, pero normalmente llamada *Naufragios.*[4] Superficialmente, *Naufragios* pretende dar cuenta de lo que sucedió a la expedición de Narváez:

> como ni mi consejo ni diligencia aprovecharon para que aquello a que éramos idos fuese ganado conforme al servicio de Vuestra Majestad, […] no me quedó lugar para hacer más servicio de éste, que es traer a Vuestra Majestad relación de lo que en diez años que por muchas y muy extrañas tierras que anduve perdido y en cueros, pudiese saber y ver (Cabeza de Vaca 4).

4 Gracias a su publicación, a Cabeza de Vaca le encargaron la gobernación del Río de la Plata (actual Argentina). Esta segunda aventura americana acabó con la acusación de que Cabeza de Vaca había cometido una serie de abusos valiéndose de su cargo y fue enviado prisionero a España para ser juzgado. En esta ocasión, Pero Hernández, escribano, redactó los *Comentarios* (su título completo, publicado en Valladolid en 1555 junto con los *Naufragios*, era *Relación y comentarios del gobernador Álvar Núñez cabeza de vaca, de lo acaecido en las dos jornadas que hizo a las Indias*).

Pese a este aparentemente modesto objetivo, Cabeza de Vaca es el protagonista absoluto de la obra: narra la historia, se enfrenta al liderazgo de Narváez y se erige como favorito de los nativos, como prescriptor de una colonización pacífica y de éxito (Pupo-Walker). Además, su impronta autorial está clara de principio a fin de la obra (Hachim y Hurtado 178-179): Cabeza de Vaca controla la narración en su doble papel de narrador y protagonista indiscutible (relegando a sus tres compañeros de viaje), con el resultado de que incluso el discurso de otros personajes que pueblan el relato se da en estilo indirecto, mediatizado por la voz de Cabeza de Vaca (Serra).[5]

Determinar la veracidad (o el grado de fabulación) de *Naufragios* ha sido un asunto que ha dividido a la crítica literaria durante estos cinco siglos desde que viera la luz. La falta de otras fuentes primarias que corroboren el testimonio de Cabeza de Vaca también contribuye a dificultar la tarea de dilucidar la ficción de la realidad. Dorantes, que recibió dos encomiendas tras su llegada a España, probablemente escribió un informe a la Corona supuestamente enviado desde La Habana en su camino de regreso, pero que se ha perdido (Goodwin en Maura, *El gran burlador* 15). Para Maura,

> la información que se nos da en *Naufragios* sobre la travesía que hacen hacia el oeste es muy superficial, al igual que el sospechoso e inaudito salto cronológico de seis años que Núñez hace en su narración. Los supervivientes cristianos pasaron la mayor parte de los ocho años en la costa tejana cerciorándose de que ningún testigo cristiano pudiese dar cuenta de los desacatos cometidos en contra de su superior Narváez y sus seguidores. Una vez completamente seguros de que ningún otro superviviente pudiese contar sus odiseas, se adentraron hacia el interior contando historias maravillosas […] y pidiendo gobernaciones y privilegios a cambio de tan extraordinaria información (*El gran burlador* 24-25).

5 Este uso del estilo indirecto “es un rasgo muy común a buena parte de la literatura cronística, resultado de los viajes de descubrimiento y conquista. En estos textos la palabra del cronista se consideraba como la única digna de confianza, y el hecho de representar los discursos orales de forma indirecta daba una impresión de mayor objetividad a la relación” (Serra).

Así, hay un desequilibro: "la primera mitad (19 capítulos) abarca ocho años, la segunda, a partir de la huida, cubre un lapso de tan sólo dos" (Levin Rojo 141). En contraste con la minuciosidad con la que describe la primera parte de sus andanzas por América, la parte final de su viaje es descrita de una manera más escueta. Aparte de la dificultad de narrar lo ocurrido años atrás, sin brújula ni papel (lo que le ocurre a lo largo de todo el periplo, no solo en esta parte), esta escasez de detalles puede ser deliberada: "the vagueness of the description would seem to be intentional, and in view of the statement made by the Knight of Elvas, it would appear that Cabeza de Vaca did hear something which he did not wish to put in his book" (Wagner citado en Maura *El gran burlador* 38). Otras razones pueden ser la voluntad del autor de realizar un proceso de selección de aquellos elementos más potentes desde un punto de vista narrativo (Barrera 34) o denotar la transición de un discurso oficial a otro marcado por la desaparición de la autoridad:

> la figura del gobernador, Pánfilo de Narváez, es aquí crucial pues su muerte señala el punto de transición. La primera parte, cuya característica esencial es la presencia de la autoridad, representante de las jerarquías del Estado y los usos de la vida civil, está permeada por un rígido calendarismo burocrático patente en el registro de cada acontecimiento en su fecha correspondiente. La segunda sección sustituye dicho calendarismo por un tiempo marcado con la sucesión de las estaciones y los ritmos de la economía de recolección, súbitamente transformados en puntos referenciales al desaparecer el vínculo con la sociedad política que Narváez encarnaba (Levin Rojo 141-142).

La figura de Narváez es ciertamente crucial en el desarrollo de *Naufragios.* Su misteriosa desaparición vertebra el relato en dos partes; más aun, la incompetencia de Narváez es el hilo conductor de buena parte de la obra. Cabeza de Vaca se ve en la obligación de cuestionar el buen juicio de su superior para justificar su insubordinación como necesaria, ya que este hecho podría ser punible. Cabeza de Vaca cuenta con el respaldo del precedente de las *Cartas de relación* de Cortés, que se había insubordinado contra Velázquez, alegando que su autoridad emanaba directamente del rey.

La estrategia de Cabeza de Vaca es minar la autoridad de Narváez de manera constante, lo que no le resulta arduo, pues apenas hay testigos que le contradigan. Cabeza de Vaca puede así eximirse de toda responsabilidad, aun cuando él no era un simple soldado, sino tesorero y alguacil mayor de la expedición.[6] Cabeza de Vaca despliega una actitud vigilante y crítica contra Narváez: desde Cuba, aun antes de llegar a Florida, "yo hice una probanza de ello, cuyo testimonio envié a Vuestra Majestad" (Cabeza de Vaca 8), haciendo gala de "mentalidad de funcionario fiscalizador" (Pupo-Walker).

Cabeza de Vaca traza un relato minucioso, en el que sus propias virtudes se exaltan en contraposición a los defectos del liderazgo de Narváez:[7]

> A lo largo de la primera parte, [...] se contrasta el buen juicio, carácter firme y valentía de Álvar Núñez con las vacilaciones, decisiones precipitadas y final abandono de las responsabilidades de Pánfilo de Narváez. El autor se complace en la descripción pormenorizada de los conflictos de opinión entre los dos, pero no deja a la vez de subrayar como él trabaja para mantener la lealtad de las tropas al gobernador cuando los soldados amenazan sublevarse o desertar. Después del naufragio definitivo, y ya hechos esclavos de los indios los cuatro españoles que quedaban vivos, Álvar Núñez se afirma en su papel de mando, declarando su intención de sacar de cautiverio a sus compañeros (Lewis citado en Vidaurre Arenas).

En esta caracterización de Narváez, hay además un marcado componente religioso. Narváez es retratado como un falso cristiano, que no obedece a los principios que debieran regir la empresa imperial cristiana (Sánchez 666-667), dispuesto a abandonar a sus hombres a su suerte. Asimismo, el que Narváez desaparezca y Cabeza de Vaca, el que se insubordina, sea recompensado con un nuevo encargo en América, nos recuerda a las historias bíblicas (José, Caín y Abel, Jacob

---

6 En *Comentarios*, Cabeza de Vaca, el gobernador, en cambio, hace recaer la culpa en sus subordinados, siguiendo un patrón inverso al de *Naufragios* (Maura, *El gran burlador* 183).

7 Según Fernández de Oviedo, Narváez era "para ser mandado y no para mandar" (citado en Barrera 8).

y Esaú, Fares y Zara, el rey David) en las que el primogénito es despojado de su herencia en favor del segundo hijo, que demuestra mayor valía (Peña Fernández 191).[8]

Una vez que Narváez desaparece, la descripción del territorio y de los infortunios de Cabeza de Vaca pasan a primer plano. La descripción del suroeste es la de un lugar inhóspito, muy lejos de las riquezas que se habían logrado en la conquista americana. La tierra es descrita en términos mayormente negativos: "se debía embarcar e ir a buscar puerto y tierra que fuese mejor para poblar, pues la que habíamos visto, en sí era tan despoblada y tan pobre, cuanto nunca en aquellas partes se había hallado" (Cabeza de Vaca 13), "tierra tan extraña y tan mala" (Cabeza de Vaca 25), "tienen gran falta de leña, y de mosquitos muy grande abundancia" (Cabeza de Vaca 44).

Estas desconocidas tierras contaban con especímenes de flora y fauna que nunca se habían visto ni de los que se tenía noticia y los modelos literarios existentes eran insuficientes para expresar la maravilla que suponía América (Gómez Galisteo, *Early Visions and Representations* 13). De ahí que las crónicas de América contenían ese "elemento fabuloso o 'difícil de creer'" típico de las novelas de caballería (Maura, *El gran burlador* 34). El que Cortés y otros hubieran dado testimonio de increíbles riquezas que, no obstante, habían sido probadas como realidad, allanó el camino para Cabeza de Vaca y sus promesas.

En *Naufragios* es especialmente llamativa la ausencia de referencias a mitos de la conquista de América como son El Dorado, las Siete Ciudades de Cíbola o la Fuente de la Eterna Juventud.[9] A diferencia de otros testimonios, tampoco hay elementos mitológicos (Levin Rojo 136) ni los signos de erudición frecuentes en las crónicas de América —conocimiento de los autores grecorromanos, alusiones filosóficas, citas latinas, historias de la Antigüedad (Serra 2005)— que

8 Aunque su dimensión religiosa no ha sido muy estudiada, *Naufragios* "es de principio a fin una declaración de fe y confianza en Dios. Ruega y da gracias al Señor continuamente, y se consuela con el recuerdo de la Pasión de Cristo" (Jiménez Núñez 119). Es muy revelador que la palabra más frecuente en la obra es "Dios" (Maura, *Naufragios* 210).

9 Más bien, *Naufragios* creó mitos nuevos (Barrera López y de Mora Valcárcel 349).

sustentaran su credibilidad. La única validez del texto es la derivada de la propia autoridad del narrador, pues no se apoya en modelos previos. Esto sitúa a Cabeza de Vaca como miembro de una tradición de conquistadores como Díaz del Castillo o incluso de historiadores como Fernández de Oviedo que reivindicaban el valor (si no la superioridad) de aquellos escritos sobre América pergeñados por testigos directos de los acontecimientos (Gómez Galisteo, *Early Visions and Representations* 24-25, 34-36).

Cabeza de Vaca reivindica el valor de su testimonio y, más aún, reclama para sí una retribución por su labor. Para lograr estas recompensas de las que él se cree acreedor por su servicio a la Corona, impregna su relato de la ideología imperial expansionista del reinado de Carlos V. También es visible la influencia de las Nuevas Leyes de Burgos sobre el justo tratamiento que debía hacerse a los nativos, aprobadas en 1542, el año que salió a la luz *Naufragios*. Como resultado, es "un manual práctico de lo que [Francisco de] Vitoria llamaba en sus razonamientos una conquista 'perfecta', sin 'escándalo' ni exceso, ajustada a unos códigos morales que partían de la base innegociable de la dignidad del hombre indígena" (Conde Solares 93). El éxito de su narración es tal que le vale a Cabeza de Vaca la gobernación del Río de la Plata. Gracias a su relato, hizo uso de la

> autoridad característica de los funcionarios reales en las posesiones ultramarinas de España: la que unifica el conocimiento de primera mano con la capacidad de comunicarlo en beneficio de su propia carrera y de su monarca. Esto le permitió convertir su experiencia de naufragio y cautiverio en fuente de promoción, prestigio y aún autoridad (Gandini 36).

Pese a esta reivindicación del valor de su obra que Cabeza de Vaca lleva a cabo y aunque "en el Proemio Cabeza de Vaca presenta su obra como una verdadera crónica, cuyo contenido sería anónimo y colectivo" (Serra), *Naufragios* no puede caracterizarse como una crónica según los cánones de la época. Formalmente, muestra el "diseño de la relación, como tipología diferenciada, de las artes notariales del medioevo" pero la relación, con sus formalismos y estructura rígida, era un texto poco adecuado para transmitir la exuberancia y la nove-

dad de América y sufrió importantes modificaciones para acomodar la vasta realidad americana (Pupo-Walker).[10] Asimismo, *Naufragios* tiene rasgos de las cartas reales y de provisión, documentos oficiales que los funcionarios de la Corona debían remitir, dando cuenta de lo acontecido según las instrucciones que recibían al partir, como le ocurrió a Cabeza de Vaca dado los cargos oficiales que ostentaba (Pupo-Walker).

Naufragios es un ejemplo de la dificultad de encontrar un género literario que pueda expresar fielmente la inconmensurabilidad del Oeste. Pero esta incertidumbre sobre los espacios en los que habita también se traduce en una incertidumbre sobre su propia identidad, y Cabeza de Vaca debe emprender la búsqueda de una nueva.[11] La posibilidad de ser un conquistador al uso pronto le es negada y, en consecuencia, se ve forzado a vivir entre los nativos: "as Cabeza de Vaca becomes a participant observer [...] he gradually transforms the colonizing self of the Florida parts of the narrative into a middle phase between self and Other" (Silva). Aun así, rechaza adquirir una identidad como nativo y lucha por mantener su identidad como cristiano, la cual reivindica en varias ocasiones.

El cristianismo le sirve a Cabeza de Vaca para obtener una posición de autoridad respecto a los nativos. Tras rezar sobre un nativo enfermo y lograr su curación, los nativos le atribuyen la capacidad de hacer milagros (Cabeza de Vaca tiene buen cuidado en no poner esta consideración en boca de los nativos). Gracias a estas sanaciones por sus plegarias cristianas, obtiene una posición de poder (e incluso inspira temor) entre la población nativa. Aun más importante, gracias al cristianismo, Cabeza de Vaca puede controlar las interpretaciones

10 En la relación, "el registro de esos herméticos convencionalismos expositivos y los latiguillos propios de un discurso de leguleyos pronto se vio desbordado por proyectos narrativos que iban mucho más allá de la habitual constatación de los hechos. El registro descriptivo de los *Naufragios* confirma, en varios planos, ese proceso de desbordamiento que trasciende al inventario fáctico propio de las relaciones" (Pupo-Walker).

11 Es una búsqueda análoga a la definición de una identidad propia que se estaba forjando en la Europa de la época (López-Peláez Casellas y López-Peláez Casellas 9-10).

que los nativos hacen de fenómenos extraños (Silva). Un ejemplo de lo cual es la narración de los nativos, que

> decían que por aquella tierra anduvo un hombre, que ellos llaman Mala Cosa, y que era pequeño de cuerpo, y que tenía barbas. […] entraba y tomaba al que quería de ellos, y dábales tres cuchilladas grandes […] y sacábales las tripas; […] y luego le daba tres cuchilladas en un brazo, […] y poníale las manos sobre las heridas, y decíannos que luego quedaban sanos (Cabeza de Vaca 66).

Cabeza de Vaca y sus compañeros reciben esta historia con escepticismo e incluso a modo de broma hasta les muestran personas con cicatrices debidas a las cuchilladas de Mala Cosa (Cabeza de Vaca 66-67). Los cristianos (como Cabeza de Vaca se denomina a sí mismo y a sus compañeros) modifican esta historia en su beneficio:

> nosotros les dijimos que aquél era un malo, y de la mejor manera que pudimos les dábamos a entender que si ellos creyesen en Dios nuestro Señor y fuesen cristianos como nosotros, no tendrían miedo de aquel, ni él osaría venir a hacerles aquellas cosas; y que tuviesen por cierto que en tanto que nosotros en la tierra estuviésemos él no osaría parecer en ella. De esto se holgaron ellos mucho y perdieron mucha parte del temor que tenían (Cabeza de Vaca 67).

Esto constituye "a demonstration of the effectiveness of the Christian voice in colonizing the New World" (Silva).

A menudo, Cabeza de Vaca ha sido celebrado como el primer americano moderno por conjugar su identidad europea con sus experiencias nativas. De hecho,

> a los propios Colón, Las Casas o Cabeza de Vaca se les desviste de su españolidad para convertirles en precursores de la americanidad, a través de la intervención sentimental propia del romanticismo. Esta tendencia permanece en las muchas aproximaciones superficiales a los *Naufragios* que se siguen haciendo (Conde Solares 96).

Sin embargo, esta interpretación no es del todo exacta, pues Cabeza de Vaca una y otra vez reivindica su identidad como cristiano.

En ningún momento tiene conciencia de una identidad americana (o protoamericana) distinta a la cristiana o a la nativa. Cabeza de Vaca, aun obligado a cumplir roles que los nativos le asignan, nunca se caracteriza como nativo, sino que reivindica su propia identidad como cristiano. Sin duda, tuvo que aculturarse hasta cierto punto para sobrevivir, pero lo niega vehementemente para no poner en peligro sus posibilidades de liderar una nueva expedición, dado el clima de rigurosa ortodoxia religiosa imperante a su retorno (Goodwin 198).

El cautiverio de Cabeza de Vaca no transforma sustancialmente su identidad, pero él le otorga tintes religiosos e imperialistas:

> el cautiverio, en cuanto a su faceta de penetración de una cultura en otra, conforme a la línea del discurso oficialista de la corona, sería lo más cercano a la representación terrenal del infierno. En este tipo de descripción la frontera entre el yo, cautivo, católico, español, y el otro, captor, infiel, bárbaro, se manifiesta como algo drásticamente irreconciliable (Prieto Calixto 123).

De hecho, la visión que Cabeza de Vaca da del Oeste es la de un infierno terrenal, "la tierra en que nuestros pecados nos habían puesto" (Cabeza de Vaca 27).

Nuevamente, Cabeza de Vaca le otorga a su relato tintes religiosos en el modo en que, en lugar de recrearse en sus padecimientos o regodearse en ellos, exhibe una cierta modestia o pudor. Cuando escribe que "dejo aquí de contar esto más largo, porque cada uno puede pensarlo que se pasaría en tierra tan extraña y tan mala, y tan sin ningún remedio de ninguna cosa, ni para estar ni para salir de ella" (Cabeza de Vaca 25), esta actitud estoica nos remite al sufrimiento de personajes bíblicos como Daniel, el santo Job o el mismo Jesucristo (Peña Fernández 188).

Simultáneamente a su descripción como víctima de sus circunstancias, se muestra también favorecido por la providencia divina:

> mas ya que el deseo y voluntad de servir y a todos en esto haga conformes, allende la ventaja que cada uno puede hacer, hay una muy gran diferencia no causada por culpa de ellos, sino solamente de la fortuna, o más cierto sin culpa de nadie, mas por sola voluntad y juicio de Dios;

donde nace que uno salga con más señalados servicios que pensó, y a otro le suceda todo tan al revés, que no pueda mostrar de su propósito más testigo que a su diligencia, y aun ésta queda a las veces tan encubierta que no puede volver por sí (Cabeza de Vaca 4).

En esta presentación de sus infortunios, "la acción humana aparece limitada por la fatalidad y los vuelcos de la fortuna [...]. Si bien utilizó los caprichos del destino a la manera de la antigua épica grecorromana [...] asumió a su vez el contenido moral específico que la fortuna había adquirido con el advenimiento del cristianismo quedando esencialmente definida como instrumento de la providencia divina" (Levin Rojo 143). Lo único que Cabeza de Vaca puede ofrecer es su relato, con el que "reivindica explícitamente el valor de la palabra frente al de la acción" (Pastor citado en Godoy 2010 5). La falta de conquistas no le resta validez a su experiencia y su posible utilidad (Lastra 93).

En términos generales, los conquistadores españoles no han gozado del reconocimiento en la cultura popular de figuras como John Smith o los padres peregrinos (Pilgrim Fathers) pese a que la narración de Cabeza de Vaca sea pionera en la literatura del Oeste de Estados Unidos. La identificación de la literatura del Oeste norteamericana con aquella escrita en inglés a partir del siglo XIX, relegando la obra de Cabeza de Vaca como "early Iberian writings", ha hecho que no se reconozca su carácter pionero.[12] El testimonio de Cabeza de Vaca permite una redefinición de la literatura del Oeste, que ya no podrá ser caracterizada como "a history and a literature of feats of strength and of human events; of specifically white, English-speaking-American human events" (Snyder citado en Hamilton y Hillard).

No solo ha sido Cabeza de Vaca ninguneado en la literatura norteamericana. Incluso en España, aun cuando Juan Sebastián Elcano o Cristóbal Colón son ampliamente conocidos, Cabeza de Vaca, tal

12 Del mismo modo, otras obras identificadas con las etiquetas de "early American", "native American" o "early French-American" han sido excluidas del canon literario norteamericano, pese a adelantarse siglos a los escritos considerados literatura norteamericana.

vez por su escasa aportación al avance de la colonización española en América, es menos reconocido.[13] También ha jugado en su contra el que el Oeste cayera pronto en el olvido cartográfico y literario y no fuera hasta el siglo XIX cuando se reavivara el interés por la zona.

Pese a este relativo desconocimiento, *Naufragios* no solo es una obra clave en la exploración española de EE. UU., sino que sobresale porque

> a diferencia de otros recuentos de la llegada y colonización de los españoles en América, es éste un relato de permanente interés en tres continentes: en España constituye un elemento básico del canon literario sobre la época de exploraciones y conquistas; en Hispanoamérica ha originado reflexiones críticas y creativas sobre las repercusiones éticas y sociales de la era conquistadora, y en los Estados Unidos la ruta seguida por los sobrevivientes de la expedición ha sido materia de especulación desde fines del siglo diecinueve (Adorno 251).

Aun cuando Cabeza de Vaca realmente pretendiera con su obra recompensas pecuniarias, al final, *Naufragios* acaba siendo una reivindicación del papel de la literatura: cuando las hazañas en América no se traducen en oro o nuevos territorios que anexionar a la Corona, la fama de Cabeza de Vaca perdura, no como conquistador, sino como escritor.

---

13 Un raro testimonio de su impronta en la cultura popular es la *Baraja histórica de Descubridores y Colonizadores de América* de Fournier de 1954. El palo de diamantes, dedicado a Norteamérica, incluye a Ponce de León, Hernando de Soto, Henry Hudson, George Vancouver y Cabeza de Vaca (Cabezas García y Moreno Amador 38, 42).

Bibliografía

Adorno, Rolena. "La prole de Cabeza de Vaca. El legado multicentenario de una de las primeras jornadas europeas en América del Norte". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXX, 60, 2004, pp. 251-268.

Barrera López, Trinidad y Carmen de Mora Valcárcel. "Los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: entre la crónica y la novela". *Andalucía y América en el siglo xvi. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América.* Eds. Bibiano Torres Ramírez, José J. Hernández Palomo. Sevilla/Huelva: Escuela de Estudios Hispano-Americanos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Diputación de Huelva, 1983, pp. 331-364.

Barrera, Trinidad, ed. *Naufragios.* Madrid: Alianza, 2005.

Cabeza de Vaca, Álvar Núñez. *Naufragios.* Barcelona: El Aleph, 2000.

Cabezas García, Álvar y Carlos Moreno Amador. "Una baraja americanista al servicio del programa neoimperial del franquismo". *Quiroga*, 19, 2021, pp. 38-50.

Chipman, Donald E. "Cabeza de Vaca, Álvar Núñez". *Handbook of Texas Online*, [1952] 2017. https://www.tshaonline.org/handbook/entries/cabeza-de-vaca-lvar-nunez

Conde Solares, Carlos. "Los *Naufragios* (1542) de Álvar Núñez Cabeza de Vaca: España y los albores de la legalidad internacional". *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 23.47, 2021, pp. 91-109.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera la conquista de la Nueva España*. Memoria política de México, https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/1Independencia/1632HVC.html, [1632] 2011.

Gandini, María Juliana. "Fuerzas locales, espacios atlánticos, horizontes globales: Álvar Núñez Cabeza de Vaca conectando mundos". *Traversea*, 3, 2013, pp. 32-47.

Godoy, Carmen Gloria. "Alteridad y conquista en *Naufragios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca". *Signótica*, 22.1, 2010, pp. 1-17.

Gómez Galisteo, M. Carmen. "Representing Native American Women in Early Colonial American Writings: Álvar Núñez Ca-

beza de Vaca, Juan Ortiz and John Smith". *SEDERI: Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 19, 2009, pp. 23-43.

— *Early Visions and Representations of America: Alvar Núñez Cabeza de Vaca's* Naufragios *and William Bradford's Of Plymouth Plantation*. New York/London/New Delhi/Sydney: Bloomsbury, 2014.

Goodwin, R. T. C. "'Yo quisiera esto más claro, e más larga claridad en ello': Reconstruction: Historiographical Misrepresentations of Africans and Native Americans, and the Law". *Bulletin of Spanish Studies*, 92.2, 2015, pp. 179-206.

Hachim, Luis y Pablo Hurtado. "El discurso factual y ficcional en la narrativa colonial hispanoamericana: *Naufragios* [1542] de Alvar Núñez Cabeza de Vaca e *Infortunios de Alonso Ramírez* [1690] de Carlos de Sigüenza y Góngora". *Catedral Tomada*, 6.10, 2018, pp. 172-188.

Hamilton, Amy T. y Tom J. Hillard. "Reconsidering the 'When' of the West". *Before the West Was West: Critical Essays on Pre-1800 Literature of the American Frontiers*. Eds. Amy T. Hamilton y Tom J. Hillard. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014, ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unedbiblioteca-ebooks/detail.action?docID=1775253.

Jiménez Núñez, Alfredo. "Cuando la realidad supera a la ficción. Los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 60.1, 2005, pp. 109-122.

Jiménez, Alfredo. "La Historia como fabricación del pasado. La frontera del Oeste o American West". *Anuario de Estudios Americanos*, LVIII.2, 2001, pp. 737-755.

Lastra, Pedro. "Espacios de Álvar Núñez: las transformaciones de una escritura". *Revista Chilena de Literatura*, 23, 1984, pp. 89-102.

Levin Rojo, Danna A. "Alvar Núñez Cabeza de Vaca". *Historiografía mexicana. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española*. Eds. Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2012, pp. 119-154.

López-Peláez Casellas, Jesús y Milagros López-Peláez Casellas. "Introduction". *The Grove*, 13, 2006, pp. 9-18.

Maura, Juan Francisco. *El gran burlador de América: Álvar Núñez Cabeza de Vaca*. 2ª ed. aumentada y corregida. Valencia: Parnaseo, 2011.

Maura, Juan Francisco, ed. Álvar Núñez Cabeza de Vaca. *Naufragios*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1996.

Miller, Henry. *The Books in My Life*. Digitalized version of The Internet Archive, 2008, https://archive.org/stream/booksinmylife00milluoft/booksinmylife00milluoft_djvu.txt

Peña Fernández, Francisco. "El 'otro' héroe. *Naufragios* de Cabeza de Vaca como palimpsesto bíblico". *Bandue. Revista de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*, 1, 2007, pp. 179-194.

Prieto Calixto, Alberto. "Aculturación en las fronteras de América. Cabeza de Vaca: el primer mestizo cultural". *Estudios Fronterizos*, 8.16, 2007, pp. 123-143.

Pupo-Walker, Enrique. "Los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: glosa sobre la construcción evasiva del texto". *El puente de las palabras*, https://web.archive.org/web/20070707032017/http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/azarhtml/az_pupo.htm.

Sánchez, Ramón. "Álvar Núñez Cabeza de Vaca's Struggle for a Discourse Validator which Confirms his 'True Christian Status' as esclavo/cautivo in his 1542 La Relación". *Revista de Indias*, LXXVIII.274, 2018, pp. 659-686.

Serra, Giorgio. "De lo cronístico y lo ficcional en los Naufragios de Álvar Núñez Cabeza de Vaca". *Lemir*, 9, 2005, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Serra/Serra.pdf.

Shields, Jr., E. Thomson y Dana D. Nelson. *"Colonial Spanish Writings". Teaching the Literatures of Early America. Ed. Carla Mulford. New York: The Modern Language Association of America, 1999, pp. 97-111.*

Silva, Alan J. "Conquest, Conversion, and the Hybrid Self in Cabeza de Vaca's *Relación*". *Post Identity*, 2.1, 1999, https://quod.lib.umich.edu/p/postid/pid9999.0002.106/--conquest-conversion-and-the-hybrid-self-in-cabeza-de-vacas?rgn=main;view=fulltext.

Strange, Steven. *Antes de Jamestown fue San Agustín de La Florida*. New York: Academia Norteamericana de la Lengua Española (Colección Plural Espejo, 6), 2020.

Vidaurre Arenas, Carmen V. "La interacción de diversos tipos textuales en la obra de Alvar Núñez". *Sincronía*, 5.16, 2000, http://sincronia.cucsh.udg.mx/nunez.htm.

Worth, John E. *Discovering Florida: First-Contact Narratives from Spanish Expeditions along the Lower Gulf Coast.* Gainesville: University Press of Florida, 2014.

Los hijos del desierto de Esteban Hernández y Fernández a la luz del colonialismo por asentamiento[1]

Aitor Ibarrola-Armendariz
Universidad de Deusto

> No era yo en aquella época muy amigo de los angloamericanos, […] pero desde que las circunstancias me llevaron al seno de las tribus indias, y supe de qué manera tan infame se han portado y se portan los yankees con aquellos leales y valientes hijos del bosque, […] mi antipatía hacia los descendientes de los purita-

1 El trabajo de investigación para redactar este capítulo se ha realizado bajo los auspicios de los siguientes proyectos: “New Wests: El Oeste americano en la literatura, el cine y la cultural del siglo xxi. Un enfoque transnacional y transdisciplinar” (PGC2018-094659-B-C21), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y “Derechos humanos y retos socioculturales en un mundo en transformación” (IT1224-19), financiado por el Gobierno Vasco.

nos ha crecido en gran manera, y muchas veces me pregunto qué castigo reservará la Providencia para esa nación de mercaderes y aventureros que, llamándose cristiana, parece que se ha reservado el papel de verdugo de la raza roja.

Esteban Hernández y Fernández, *Los hijos del desierto*

The primary object of settler-colonization is the land itself rather than the surplus value to be derived from mixing native labour with it. Though, in practice, Indigenous labour was indispensable to Europeans, settler-colonization is at base a winner-take-all project whose dominant feature is not exploitation but replacement. The logic of this project, a sustained institutional tendency to eliminate the Indigenous population, informs a range of historical practices that might otherwise appear distinct—invasion is a structure not an event.

Patrick Wolfe,
Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology

Introducción. Visión de la frontera americana desde el otro lado del Atlántico

Aunque los dos epígrafes que sirven de portal de entrada a este trabajo están separados por más de un siglo y aparecen en libros muy distintos —uno de ficción narrativa y otro de teoría antropológica—, ambos comparten dos ideas centrales que van a ser importantes en este capítulo. Por un lado, está la constatación en ambos casos de que los procesos de colonialismo por asentamiento tienen como objetivo fundamental el desplazamiento y eventual sustitución de la población indígena por parte de los colonos, casi siempre de origen europeo. Por otro, se subraya también la idea de que, lejos de tratarse de un proceso histórico espontáneo y desinteresado, viene respaldado por toda una serie de estructuras e instituciones —políticas, religiosas, administrativas, etc.— que persiguen de forma clara el exterminio del “otro” cultural para la implantación de un nuevo sistema y forma

de vida (cf. Cox par. 1). Si bien Hernández y Fernández y Wolfe describen en profundidad, respectivamente, aspectos del proceso de colonización en los Estados Unidos y Australia, es interesante observar que en ambas descripciones emergen lugares comunes de este tipo de procesos. Por ejemplo, Wolfe afirma en el último capítulo de su libro ("Repressive Authenticity") que "To analyse the historical development of Australian settler-colonialism, we will start with its primary paradigm, the frontier, a classic binarism that counterposes two worlds two pure types (civilization vs. savagery, etc.) and admits a multitude of variants" (165). Para este teórico, la noción de "la frontera" vino inevitablemente acompañada de la de "invasión", pero no una invasión planificada y progresiva, sino "shifting, contextual, negotiated, moved in and out of and suspended" (165). El paradigma de la frontera resulta especialmente útil tanto en el caso de la colonización australiana como en la del Oeste de los Estados Unidos porque sirve para explicar la conquista y ocupación que ambos territorios experimentaron desde las últimas décadas del siglo xviii hasta las primeras del xx. Según Wolfe, la utilidad del concepto de frontera deriva no solo de la polarización entre dos mundos anteriormente mencionada, sino también del hecho de que, al tratarse de una "performative representation" —o de un mito—, contribuyó decisivamente a que la invasión de los territorios tuviera lugar. Como veremos a continuación, aunque Hernández y Fernández no hace demasiadas alusiones explícitas a la frontera americana como espacio discursivo en el que en gran medida se estaba labrando el destino último de la nación, parece incuestionable que su obra tiene lugar precisamente en ese tipo de contexto. Si bien conviene también aclarar que su percepción se ve altamente mediatizada por tener lugar desde el otro lado del Atlántico.

Cualquiera que esté medianamente familiarizado con la historia de los Estados Unidos es consciente del papel fundamental que el mito de la frontera ha desempeñado en la misma. Ya en tiempos de la Guerra de Independencia (1776) se empieza a gestar la idea de que las verdaderas oportunidades para la nueva nación estaban más allá de las primeras colonias en la costa este del país. Como bien explican Carroll y Noble,

> Young Americans—the maturing children who no longer could expect an adequate inheritance of fertile land—packed their goods and headed west. This sense of declining opportunity, far more than any mystical lure of the frontier, was responsible for the exodus into virgin lands. Equally noticeable was the statistical majority of men who carried with them the individualistic credo of their mentors (165).

Es a lo largo del siglo XIX cuando el mito de la frontera americana se consolida como uno de los pilares básicos sobre los que se va a sustentar la construcción misma del país. Para el defensor más pertinaz de la "significance of the frontier" (como motor principal de la expansión y desarrollo de la nación), conviene pensar en ella no tanto como un área geográfica, sino más bien como una nueva "form of society" (Turner par. 2). Según Frederick Turner, fue el contacto diario con esas extensas tierras vírgenes lo que dio lugar al nacimiento de una nueva sociedad caracterizada por el abandono de viejas tradiciones, un sentimiento de libertad y grandes posibilidades, y la aparición de "new institutions and new ideals" (par. 2). Ciertamente, una de las convicciones más potentes que guiaba a la sociedad fronteriza era la del "Manifest Destiny", que no era otro que el pensar que los colonos descendientes de europeos iban a crear una sociedad democrática e igualitaria en la que todos sus habitantes iban a poder materializar sus sueños (par. 13). Obviamente, la materialización de esos sueños tuvo un precio muy alto tanto para los antiguos pobladores de aquellas tierras como para los agrestes paisajes que se vieron transformados por la llegada de la civilización. Aunque Turner lee estos cambios en clave positiva, es obvio que hoy en día hacemos una lectura bien diferente de los mismos:

> The triumph of the nation [in the Civil War] was followed by a new era of Western development. The national forces projected themselves across the prairies and plains. Railroads, fostered by government loans and land grants, opened the way for settlement and poured a flood of European immigrants and restless pioneers from all sections of the Union into the government lands. The army of the United States pushed back the Indian, *rectangular* Territories were carved into *checker-board* States, [...] (Turner par. 20; cursiva añadida).

Es en este contexto en el que la poco conocida novela de Hernández y Fernández, *Los hijos del desierto* (1876), sitúa su acción y recoge ecos interesantes de lo que ocurría en la frontera mientras la mayor parte del país estaba implicada en el conflicto fratricida. La obra está lejos de responder a la fórmula de novela del Oeste que autores como Owen Wister y Zane Grey popularizaron a principios del siglo xx, ya que combina elementos de los libros de viajes, las novelas de aventuras e, incluso, de los estudios antropológicos y etnográficos. Como el primer epígrafe de este capítulo ya ponía en evidencia, un primer rasgo que sorprende al lector del libro es que el autor parece estar mucho más interesado en el devenir de las tribus nativas que en el avance de los pioneros y la civilización, casi siempre descritos de forma altamente reprobadora:

> Yo admiraba sin reserva aquel magnífico tipo del indio bravo, como nombran los mexicanos a los indígenas que han conservado su independencia, y confieso que las reflexiones que en aquel momento se me ocurrían hacían muy poco honor a los "filantrópicos y humanitarios" ciudadanos de la Unión, que, llamando salvajes a los indios, sólo han empleado contra ellos, con una frecuencia deplorable, las armas del engaño y de la traición, siempre indignas de un pueblo que se titula civilizado y cristiano (51).

Si bien es verdad que, como el título de la novela ya sugiere, la obra se centra sobre todo en la descripción de los hábitos y tradiciones de los pieles rojas, así como en su incierto futuro, no lo es menos que el autor cae a menudo en tópicos acerca de los nativos que ensombrecen nuestra percepción positiva de los mismos. Además de plegarse con mucha ligereza al mito del "vanishing Indian" —o la inevitable desaparición de los indios (cf. Tanner)—, Hernández y Fernández recupera motivos ya presentes en la obra de James F. Cooper, como el de los indios buenos y los malos o el de un supuesto infantilismo de los hijos del bosque. Pero aún más preocupante que esta aparente simplificación de los rasgos de ciertas tribus es el hecho de que, inconscientemente, el autor suscribe algunas de las dinámicas colonialistas que finalmente terminarían con las formas de vida de los nativos. La historiadora y

experta en estudios nativos Nancy Shoemaker ha confeccionado una lista muy práctica de las distintas formas de colonialismo que en buena medida han alimentado históricamente lo que hoy conocemos como "colonialismo por asentamiento". Aunque esta autora clasifica este tipo de colonialismo como una de las muchas variantes de los procesos de colonización (Shoemaker par. 4), lo cierto es que varias de las otras formas que menciona (por ejemplo, colonialismo de comercio, de extracción, jurisdiccional, etc.) están muy presentes en la de asentamiento. Como veremos más adelante, la ocupación del territorio indio en el caso de la novela de Hernández y Fernández viene acompañada de toda una serie de prácticas —comerciales, organizativas, culturales— observables en casi todos los contextos fronterizos (véase Elkins y Pedersen 4). La última parte del capítulo se centrará en el impacto que la presencia de los colonos tiene en los territorios ocupados y sus inevitables consecuencias para los pueblos que habían vivido en ellos durante siglos. En su ya clásico *The Lay of the Land*, la crítica Annette Kolodny se refiere a los brutales actos de abuso hacia la tierra y sus habitantes que el avance de la frontera hacia el Oeste supuso y cómo esas agresiones fueron quedando reflejadas en las obras de autores como J. J. Audubon, J. F. Cooper y H. D. Thoreau, todos muy críticos con los comportamientos de sus compatriotas en los espacios naturales (Kolodny 89-95). La novela de Hernández y Fernández también ofrece numerosos ejemplos de la desmesurada explotación e, incluso, el dispendio de unos recursos que se convierten en el motor principal de los movimientos poblacionales (cf. Jacoby 13-16).

La penosa situación de "los hijos del desierto" y su sombrío futuro

Los hijos del desierto relata las aventuras de dos españoles, el señor Marín, narrador y protagonista del libro, y Ricardo, hijo de un adinerado comerciante gaditano, en la inmensas llanuras del oeste americano durante la primavera y el verano de 1864. Como el subtítulo de la novela ya anticipa, *Recuerdos de un viaje por la América del Norte*, el relato de esas aventuras adopta más la forma de una crónica o diario

de viaje desde la perspectiva del señor Marín que el de "una ficción novelesca" (Boix par. 3). Con una prosa muy espontánea y funcional, la novela recoge las incidencias del viaje de los dos protagonistas a lo largo del río Arkansas, acompañados del cazador y experto guía de caravanas Godé, y sus sucesivos encuentros con varias tribus indias (pawnee, delaware, semínolas y comanches), con las que este último ya tenía una estrecha relación. Los motivos que impulsan a los dos españoles a este viaje en unos territorios desconocidos para ambos son bien distintos: mientras que Ricardo quiere conocer y dibujar a "Los indios de la América del Norte; esos hombres rojos que han dado asunto a Cooper para sus bellísimas novelas" (7), el narrador desea obtener pingües beneficios de su comercio con las tribus nativas, no en vano ya ha participado en expediciones similares en el Cono Sur del continente. Aunque Marín parece más consciente de los peligros que esta incursión en las tierras vírgenes entraña, el joven gaditano consigue convencerlo al hacerle ver el potencial económico de tal empresa. En menos de dos semanas, ambos personajes organizan la expedición, encargándose el más joven de la compra en St. Louis de materiales con los que van a comerciar con los indios —telas, armas y munición, herramientas, artículos de quincalla, aguardiente, etc.—, mientras Marín se ocupa de encontrar un guía y los ayudantes más adecuados, así como los medios de transporte más convenientes para realizar el viaje: carretas, caballos, etc. (13-18).

Los dos aventureros salen de Lexington, en el estado de Misuri, en una pequeña caravana, acompañados por Godé y cuatro ayudantes muy bien pagados, hacia territorios solo habitados hasta entonces por algunas tribus nativas y unos pocos cazadores y tramperos. Como explica el narrador,

> Desde que, merced a los trabajos de los *squatters*, fueron abiertos a la agricultura y el progreso territorios tan ricos como los del Misuri y el Arkansas [los dos ríos principales de la zona], el límite de la civilización, trazado antes, como hemos dicho, por el curso del caudaloso Mississipí, avanzó hacia el oeste, deteniéndose en las fronteras del desierto, cuyos terrenos, completamente estériles y refractarios a la agricultura, oponen una barrera insuperable a la marcha invasora de los desmontadores y aventureros (28-29).

La primera parte del viaje transcurre por estos territorios aún fronterizos entre las tierras vírgenes y la civilización, donde los protagonistas son testigos de su rica fauna, el avance de enormes caravanas de colonos y la construcción de tramos del ferrocarril. Godé, que lleva ya tiempo viviendo en estas tierras, les ofrece abundante información sobre los cambios que han tenido lugar en el territorio del nuevo estado de Kansas, que se había incorporado a la Unión solo diez años atrás. Sus descripciones coinciden casi a la perfección con los procesos descritos por los especialistas en el colonialismo por asentamiento, quienes han dedicado muchas páginas a diferenciarlo de las migraciones ordinarias y del colonialismo imperialista (Veracini 3-5). Si bien algunos de los capítulos iniciales del libro están dedicados a la adaptación de los protagonistas al nuevo entorno, desde su vestimenta hasta su protección y sus artes de caza y culinarias, lo cierto es que pronto entran en contacto con los indios pawnee, cuyo territorio de caza de bisontes queda en las tierras que ellos cruzan. Tan pronto como este primer contacto con las tribus nativas se produce, el libro desplaza su interés casi por completo hacia las costumbres y formas de vida de estos habitantes de las praderas, así como a su difícil supervivencia una vez que el proceso de colonización de los euroamericanos ha empezado a rodar (cf. Shah). En palabras de Edward Spicer, "the borderlands of settlement were zones where Indians and Whites were in constant conflict. The effect on an emerging American public consciousness at the national level was the growth of strong support for a policy of isolation of Indians in the unsettled west" (46).

En el capítulo X del libro, una vez que los protagonistas llevan ya un tiempo conviviendo con la banda de los ciervos rojos de los pawnee, al joven Ricardo le cuesta entender por qué estos indios, que muestran ya numerosas costumbres y rasgos de los pueblos civilizados, "rechazan de una manera tan terminante los beneficios del progreso, permaneciendo en el estado semisalvaje en que se hallan" (63). Y es que, en efecto, los dos españoles se ven sorprendidos en los capítulos previos por los elementos morales que descubren en las prácticas culturales de los pawnee —desde su forma de gobierno hasta sus matrimonios o actividades agrícolas—. Pero como el viejo Godé, conocedor de la historia de la tribu, les explica, tanto la presencia de

los colonos como la del gobierno americano, que los engañan con falsas promesas y ruines intrigas, hacen imposible esa convivencia:

> Si el gobierno de los Estados Unidos les concediera con plena soberanía un territorio en que pudieran reunirse, componiendo una nación independiente y libre, no tardarían los pieles rojas en admitir en su seno todos los adelantos de la civilización; esté usted seguro de ello. Pero los yankees no están dispuestos a hacer tal cosa, y los indios prefieren vivir como viven a someterse al yugo de los blancos que, según su costumbre, les harían promesas muy ventajosas y no cumplirían luego ninguna (64).

El viejo trampero expresa en varias de sus conversaciones con el narrador y su compañero de viaje gran turbación por la pérdida de soberanía e independencia de las tribus nativas, algo que ya conocemos por los trabajos de numerosas expertas en el tema (véanse Barker, *Sovereignty Matters* y Cook-Lynn, "Who Stole"). Aunque los pawnee se enfrentan a una situación dificultosa con la llegada de los colonos y el ejército a tierras de Kansas, peor aún es la vida de los delaware y los semínolas, tribus expulsadas, respectivamente, de sus entornos originarios en el norte y sur de la costa atlántica y que vagan ahora, totalmente desarraigados, por las llanuras del Oeste. Sobre los conflictos de los segundos con otras tribus, Godé aclara: "Son enemigos de todas las tribus de la pradera […] desde que tuvieron que abandonar La Florida han perdido todas las cualidades sociales que antes los adornaban, y hoy tienen una vida miserable y nómada, que los va diezmando rápidamente y pronto los hará desaparecer" (80). A pesar de los esfuerzos del autor por mostrar algunas de las cualidades más admirables de los nativos —desde su rectitud y valentía hasta su honestidad y generosidad—, lo cierto es que la mayoría de las referencias a los mismos acaban en un tono lúgubre, al ser Hernández y Fernández consciente del triste futuro que les espera: "Guerras sangrientas, fe púnica, tratados rotos, todo se empleó contra ellos, y las desgracias diezmaron sus filas de año en año" (93). Quizá uno de los "peros" que se puede poner a la novela es que en buena medida refuerza el mito del "indio evanescente", abocado a la desaparición por las gigantescas fuerzas de una civilización que rara vez acepta al diferente.

Por otro lado, *Los hijos del desierto* también cae en una serie de clichés sobre los indios americanos que ya estaban presentes en las obras de Cooper, Karl May o Gustave Aimard, quien aparece citado a este respecto en la novela (133). Uno de los tópicos recurrentes en todos estos autores es el establecimiento de una clara división entre distintas tribus nativas, algunas de las cuales se nos presentan como nobles y valerosas, mientras otras son descritas como cobardes y desalmadas. Recuérdese, por ejemplo, el claro contraste establecido por Cooper entre los mohawks y los hurones en su clásico *El último mohicano* (cf. Peck 258). En el caso de la novela de Hernández y Fernández, esa dicotomía se produce entre los pawnee, los delaware y los comanches, por una parte, y los apaches, los navajos, los wacos y los moquis, por la otra. Evidentemente, este tipo de divisiones se establecen no solo en base a las cualidades específicas que cada una de las tribus muestra en sus hábitos socioculturales, sino también en el grado de aceptación e, incluso, afinidad que muestran hacia los colonos europeos. Una vez más, es el viejo Godé quien establece de manera prístina esta división entre las distintas tribus indias:

> Porque se puede vivir con entera seguridad entre los pawnis, los delawares y aun entre los comanches, cuya amistad es siempre noble y sincera; pero no se puede tener la menor confianza en los apaches, para quienes el honor es cosa desconocida y que son los rateros más desalmados de la llanura. Más de un trampero ha entrado en su territorio, confiado en sus ofertas de benevolencia, y luego ha pagado con la vida su loca confianza (60-61).

Aunque el avezado cazador reconoce tangencialmente que tanto el comercio de armas como la venta de aguardiente han tenido un efecto funesto en muchas de las tribus, como los apaches, embruteciéndolos y haciéndolos más beligerantes, rara vez establece una relación directa entre la incursión del hombre blanco y el declive de ciertos pueblos nativos. De hecho, algunos comentarios de los miembros más jóvenes de la expedición —Ricardo y Bill, otro trampero de la frontera— no están exentos de un tono paternalista y condescendiente que tiende a priorizar los valores de la llamada “civilización” y ve a los indios como

seres aniñados y discapacitados que necesitan de la protección y el arbitraje de los euroamericanos para su supervivencia (véase *Los hijos* 109 y 147).

Una tipología del colonialismo en *Los hijos del desierto*

Según Adam Barker y Emma Battell, "Settler colonial societies around the globe tend to rely on remarkably similar spatial movements, power structures, and social narratives" (par. 3). Para estos especialistas, los colonos se han dotado históricamente de unas formas de gobierno y agencias burocráticas cuyo objeto principal era desposeer a los indígenas de sus tierras (par. 3). Aunque las formas de control y desplazamiento de los pueblos nativos pueden variar de una zona a otra del planeta, lo cierto es que en todos los casos se sustentan en unas narrativas racializadas meticulosamente diseñadas. Recordemos, por ejemplo, las palabras de un agente del gobierno norteamericano poco después de la Guerra Civil:

> The idea that a handful of wild, half-naked, thieving, plundering, murdering savages should be dignified with the sovereign attributes of nations, enter into solemn treaties, and claim a country five hundred miles wide by one thousand miles long as theirs in fee simple, because they hunted buffalo and antelope over it, might do for beautiful reading in Cooper's novels and Longfellow's *Hiawatha*, but is unsuited to the intelligence and justice of this age, or the natural rights of mankind (citado en Carroll y Noble 233).

Además, este tipo de relatos, que tienden a deshumanizar a la población indígena, se ven acompañados de otros de unos colonos y pioneros pacíficos y virtuosos que únicamente persiguen llevar conocimiento, religión y cultura a unos territorios bárbaros y salvajes (cf. Dunbar-Ortiz 4). Además, se alega que elementos tales como el comercio, la justicia o la libertad de movimiento y oportunidades solo son posibles a través de la sustitución de los pobladores originarios por los nuevos flujos de colonos más "civilizados". Volviendo a la tipología del colonialismo diseñada por la profesora Shoemaker, como

ya indicábamos anteriormente, parece evidente que el colonialismo por asentamiento se yuxtapone a otras formas de colonialismo que contribuyen a consolidar sus dinámicas y estructuras.

En el caso de *Los hijos del desierto*, debido al hecho de que el narrador-protagonista es ante todo un espíritu emprendedor y comerciante, es indudable que cierto colonialismo de extracción y de comercio resulta claramente perceptible en la obra. Como bien explica Shoemaker, una de las motivaciones principales que impulsan a los colonos en sus irrupciones hacia territorios vírgenes es precisamente la explotación de unos recursos naturales de gran valor en las metrópolis de las que vienen (par. 6). En el capítulo IX de la novela, titulado "El comercio con los indios", el narrador explica a su joven amigo en un par de ocasiones lo lucrativos que pueden resultar sus intercambios con los nativos, dado el alto precio que algunos artículos como las pieles, las lenguas y gibas de bisontes o el propio tasajo tienen: "Las pieles alimentan por sí solas un comercio muy considerable en los Estados Unidos, y en cuanto a las lenguas de bisonte, con decirle a usted que están consideradas como uno de los bocados de más lujo, comprenderá usted el valor que alcanzan" (57). No es casual, por ello, que los pocos hombres blancos con los que se cruzan en su viaje sean casi siempre tramperos y cazadores que mantienen ya relaciones con algunas tribus indias. Shoemaker hace notar que, aunque los "extractive colonizers might destroy or push away indigenous inhabitants to access resources, [they] more typically depend upon native diplomatic mediation, environmental knowledge, and labor" (par. 6). Este es definitivamente el caso de nuestros aventureros que, gracias a su comercio con los pawnee, los delaware y los comanche, consiguen casi cuadruplicar el capital invertido (cf. Denoon 513-515). A pesar de que, como les aclara Godé tras sus trueques con los pawnee, los ciervos rojos están encantados con ellos "Porque son los comerciantes menos tiranos que han encontrado en su vida" (59).

Además de los intereses comerciales del señor Marín, los dos personajes principales de la novela se ven animados por su ansia de conocer nuevas tierras y entrar en contacto con nuevas gentes. Tanto el narrador como Ricardo son verdaderos trotamundos que han recorrido ya otras partes del planeta y que siguen sintiendo curiosidad por

experimentar nuevos paisajes y formas de vida. Shoemaker se refiere a esta forma de colonización como un "Romantic Colonialism", y explica que estos colonizadores se asemejan a los turistas contemporáneos, ya que esperan que la tierra y sus pobladores respondan a sus fantasías de lo exótico y lo diferente (par. 14). Hay varios pasajes de la novela de Hernández y Fernández que nos recuerdan no solo a Audubon y Cooper, sino también a algunos de los grandes autores trascendentalistas americanos que, con sus elogios a la naturaleza, pusieron su granito de arena para la mitificación de la frontera. Véanse los sentimientos del narrador durante una de sus guardias nocturnas en las praderas de Kansas:

> Dejábame llevar a pesar mío por la poderosa influencia de la naturaleza primitiva que me rodeaba, embriagándome con su savia fortalecedora; apoderábase de mi ánimo una melancolía dulce y serena, y tan lejos de los hombres y de su limitada civilización, sentíame más cerca de Dios y se aumentaba mi fe con la admiración que me causaban los grandes arcanos de la naturaleza, que sorprendía, por decirlo así, al contemplarlos. Y es que el alma se engrandece y los pensamientos se dilatan en medio de esa vida nómada que, en cada minuto que pasa, trae peripecias nuevas e imprevistas y donde cada instante ve el hombre el dedo de Dios señalado de una manera indeleble en los paisajes escarpados y grandiosos que le rodean (44).

Pero si los bucólicos paisajes de las praderas cautivan la imaginación de los europeos, aún lo hacen más sus pintorescos pobladores que, como se indicaba anteriormente, no dejan de sorprenderlos por sus aptitudes físicas y psicosociales. Al referirse, sobre todo, a algunos de los *sachems* –o jefes– como Ciervo Rojo (pawnee) o Pájaro Azul (delaware), el señor Marín no duda en utilizar epítetos que los convierten en seres casi míticos (51 y 95-96). Resulta curioso que, al igual que ocurre con sus descripciones de las tierras vírgenes, las emociones y palabras laudatorias del narrador hacia los indios se disparen cuando los compara con personas de ascendencia europea, en las cuales sería imposible encontrar buena parte de esas virtudes. Y, sin embargo, después de ensalzar a todos esos nobles y valerosos líderes nativos hasta una especie de pedestal, el comerciante suele concluir la mayoría de sus encomios con alguna frase lapidaria sobre su terrible futuro:

> Sí, eran los célebres delawares, los descendientes de aquella gran tribu que en las playas del Atlántico combatió la primera contra el invasor de piel blanca. La historia de estos indios ha sido portentosa: guerra ha sido su escuela, guerra su religión, guerra su pasatiempo, guerra su profesión. Quedan ya muy pocos, y si el destino de su raza no cambia, su historia terminará pronto (92).

Para concluir este apartado, si bien es cierto que sería difícil hablar de la presencia de un "colonialismo legal" (o jurisdiccional) en el caso de la novela de Hernández y Fernández, ya que ningún convenio o tratado formal es firmado con los indios, existe una clara influencia de los colonos en algunas de sus prácticas sociales. No solo son los recién llegados invitados a convivir y participar en las rutinas de las tribus que los acogen, sino que, por ejemplo, en el capítulo IX, toman parte activa en el "Gran Consejo" que decide sobre las misiones bélicas del grupo. El lector se sorprende de la facilidad con la que el protagonista-narrador se gana la confianza de los jefes indios y se convierte de la noche a la mañana en su mejor aliado en tiempos de guerra:

> El cazador blanco es aún joven; pero el wacondah le ha dado la sabiduría. Él y sus compañeros fumarán la pipa en el fuego del consejo de los comanches, que aceptan su ayuda, y el hacha de guerra será enterrada entre mi nación y los cazadores blancos a tanta profundidad que los hijos de nuestros nietos, dentro de mil lunas y ciento más no podrán encontrarla (72).

Si esta súbita ascensión a los órganos de poder de los comanches puede resultar un tanto inaudita, aún lo es más el hecho de que, llegado el momento crítico de la batalla contra los apaches, el protagonista se erija en el estratega principal de los pawnee, delaware y comanches que los guía a una rápida victoria. Como Armando Boix ha hecho notar, "Y es que para un escritor decimonónico, imbuido por las ideas de Rousseau, una cosa es defender al buen salvaje y otra no creer en la superioridad organizativa del hombre blanco, sin cuyo patrocinio los pobres nativos actuarían como niños" (par. 11). Como varios teóricos recientes del colonialismo (por asentamiento) han explicado, no resulta ilógico pensar que cuando los nativos ceden las riendas de algunas

de sus actividades y prácticas a los colonos, se están convirtiendo de hecho en "cómplices" de su proyecto. En el cuarto capítulo de su libro *Settler*, Battell y Barker abordan en detalle algunos ejemplos de esta complicidad, así como las ventajas e inconvenientes que conlleva (142 y ss.). En el caso de *Los hijos del desierto*, parece evidente que los nativos van sacrificando cuotas de independencia y de su anterior relación con el entorno a medida que los euroamericanos se empiezan a incorporar a sus actividades diarias: desde la caza y el comercio con ella, hasta sus formas de gobierno o sus ritos matrimoniales —el joven Bill se desposa con Sol Saliente, hija de un jefe delaware, en uno de los últimos capítulos de la novela (124-129)—.

El impacto de la colonización en los territorios fronterizos

Una posible objeción que se podría poner a este trabajo es que, dado que los protagonistas de *Los hijos del desierto*, Marín y Ricardo, nunca expresan deseo alguno de establecerse en los territorios de la frontera, quizás estudiar sus aventuras desde el paradigma del colonialismo por asentamiento no tenga demasiado sentido. En efecto, convendría admitir que, sobre todo, su relación con los nativos se ve sustancialmente influida por el hecho de que, más que como colonos, habría que entenderlos como aventureros enfrascados en descubrir las potencialidades de estos nuevos territorios. Sin embargo, como el apartado anterior ha dejado claro y como Shoemaker subraya repetidamente "the ways different forms of colonialism might coexist or morph into each other" (par. 16), e ilustra este hecho mostrando cómo el colonialismo extractivo y el romántico suelen ser heraldos del de asentamiento. En este sentido, aun admitiendo que el colonialismo presente en la obra de Hernández y Fernández no puede equipararse al observable en otras obras de la frontera norteamericana, contiene elementos que lo hacen asemejarse mucho a aquel, sobre todo en lo que respecta a la relación con la tierra y los recursos naturales. Al igual que Kolodny afirma sobre los "pioneers" en la célebre novela de Cooper (92-95), los hábitos capitalistas y derrochadores de estos aventureros tienen

un impacto nefasto tanto en los paisajes naturales como en los seres vivos que los habitan más allá del Mississippi. Kyle Whyte y otros expertos en (in)justicia medioambiental han detallado estas dos últimas décadas los efectos devastadores que distintos tipos de colonialismo han tenido tanto sobre los entornos naturales como sobre las formas de vida que en ellos se desarrollaban (125-127). *Los hijos del desierto* muestra numerosos ejemplos de esos efectos.

Si, como señalábamos anteriormente, cuatro capítulos del libro de Hernández y Fernández están dedicados principalmente a describir las características y formas de vida de otras tantas tribus nativas, hay al menos otros cuatro en que se detallan los hábitos y formas de caza de unas especies animales especialmente abundantes en las praderas. Es natural que, siendo el comercio con productos derivados de estas criaturas uno de los objetivos fundamentales del viaje, el protagonista-narrador dedique largos pasajes en el texto a constatar las singularidades de estos animales respecto a sus "parientes" del viejo continente. Aunque el narrador no escatima en comentarios encomiásticos acerca de la belleza y adaptabilidad de algunas de estas especies (palomas viajeras, cisnes, bisontes, etc.), el lector se ve sorprendido por las innecesarias matanzas de muchos de ellos cuando el itinerario de los protagonistas se topa con ellos. Ya en el capítulo VI de la novela, la caravana se ve sorprendida por la llegada masiva de bandadas de palomas que hacen oscurecer el cielo: "En efecto, un bando de palomas pasaba por encima de nosotros, volando en dirección al oeste. Inmediatamente echamos mano a nuestras armas, y empezó un fuego graneado que durante media hora hizo retumbar los ecos del bosque. Cuando el bando acabó de pasar habíamos muerto ciento veintiséis palomas y pichones" (36). Como Peck explica de un episodio muy similar en *Los pioneros* de Cooper, cabría hablar aquí también de una advertencia velada sobre "la inconsciente destrucción por parte de los colonizadores de los recursos naturales" (247). Más aún cuando, llegada la noche de ese mismo día, el trampero Godé muestra a los dos españoles otra técnica de caza de las palomas que consiste en asfixiarlas en sus nidos gracias a una inmensa hoguera que hacen justo debajo del árbol en el que duermen. El resultado son otras ciento cuarenta y dos palomas. Pero, no contentos con esta escabechina, los dos protagonistas se encaraman a la

mañana siguiente a lo alto del mencionado árbol y roban de los nidos los pichoncillos que habían quedado huérfanos la noche previa, "cuya carne delicada y tierna constituye un bocado exquisito" (38). Nuestros aventureros muestran un comportamiento muy parecido cuando salen a la caza de cisnes, osos y, sobre todo, de bisontes. En varias ocasiones los vemos sacrificar más animales de los estrictamente necesarios y luego abandonarlos sin preocuparse por aprovecharlos en su totalidad: "[…] nos contentamos con recoger las partes más delicadas del animal, que son la lengua, la jiba [sic], los solomillos y los riñones, dejando el resto a disposición de los coyotes" (43).

Especialistas como Patricia Limerick y Annette Kolodny mencionan en repetidas ocasiones en sus libros los despropósitos ecológicos ocasionados por los pioneros y los colonos en sus incursiones en territorios de la frontera (véanse *The Legacy* 97-100 y *The Lay* 132-136). El desarrollo de un comercio capitalista incipiente y la creación de unas rutas por las que transportar los productos tuvo un impacto calamitoso tanto en la fauna como en la vegetación de las praderas. A veces para abrirse camino por unos espacios naturales a los que no están acostumbrados (*Los hijos* 84-87), y en otras para protegerse de algunos elementos de ese entorno (46-47), lo cierto es que los protagonistas de la novela de Hernández y Fernández no dudan en producir todo tipo de abrasiones y cicatrices en esos paisajes primigenios. Además de en estas señales perfectamente observables en las tierras vírgenes que la llegada de la civilización deja a ambos lados del río Arkansas, es en las actividades y forma de vida de los pobladores nativos de esas tierras donde los cambios se hacen aún más patentes. Como Dunbar-Ortiz señala acertadamente,

> Everything in US history is about the land—who oversaw and cultivated it, fished its waters, maintained its wildlife; who invaded it and stole it; how it became a commodity ("real estate") broken into pieces to be bought and sold on the market (2).

En efecto, una vez los indígenas entran en tratos comerciales con los euroamericanos, no solo van a ver su forma de vida y relación con la tierra totalmente transformada, sino que están ya a un solo paso de

perder el control sobre la misma. No es casual, en este sentido, que mientras los comerciantes blancos les ofrecen artículos que interfieren claramente con sus costumbres más arraigadas, ellos tienen que dar a cambio los productos más valiosos de sus tierras, aunque no sean todavía conscientes de ese valor añadido:

> Así pues, por las piezas de percal, los instrumentos agrícolas, los artículos de quincalla, el aguardiente, el tabaco y los fósforos, los jefes debían entregarnos trescientas cincuenta onzas de oro, treinta pieles de bisonte blanco, veinte pieles de oso negro, y además, como regalo, dos preciosos caballos salvajes de tres años (*Los hijos* 108).

Para concluir, quizás el símbolo más potente del impacto colonizador sobre los territorios fronterizos es el de los fuertes, los cuales no son sino unos primeros bastiones militares y comerciales que persiguen desplazar y suplantar las formas de vida existentes. En el penúltimo capítulo de *Los hijos del desierto* —justo antes de la conclusión— se ofrece una descripción detallada del fuerte Bent, que responde a las características de este tipo de fortificaciones con sus elementos de protección: foso, fachada, blocaos, estacada, etc., y otros más vinculados a la actividad comercial en la frontera: almacenes y establos:

> Este fuerte, construido en 1836 por William Bent, agente principal de la Sociedad de Comerciantes de la pradera, se alza como un centinela amenazador a unos ciento veinte pasos de la orilla septentrional del Arkansas, en medio de un llano abrigado por una serie de colinas derivadas de las Montañas Negras. Dicho fuerte está construido con arreglo al sistema de los puestos avanzados de la civilización en las praderas del oeste de los Estados Unidos; forma un cuadrado perfecto, cuyos lados tienen [...] (150-151).

La imagen del "centinela amenazador" plantado en un cruce de accidentes topográficos no puede resultar más adecuada pues, como explica el narrador, estas construcciones fuertemente armadas sirven de avanzadilla para el proceso colonizador y tienen un impacto casi inmediato en la forma de vida de los nativos, quienes "guiados al fin por su espíritu codicioso, fueron comprendiendo la conveniencia de

vivir en paz con los blancos que les pagaban sus peleterías en dinero o en municiones, sin contar el aguardiente, al que son tan aficionados" (151). A pesar de la existencia de esos canjes, el lector también es informado de que los asesinatos y escaramuzas entre los agentes y soldados del fuerte y diferentes tribus indias son relativamente habituales. Como Cook-Lynn y otros críticos han mantenido, esta bipolaridad y convivencia entre elementos de asimilación y otros de resistencia ha sido una constante tanto en la vida de los nativos como en los estudios de sus prácticas culturales y la literatura que surgió, sobre todo, a partir de los años sesenta del siglo pasado (Cook-Lynn 13-17).

Conclusiones

El presente trabajo ha intentado demostrar que, aunque la curiosa novela de Hernández y Fernández revela algunos rasgos ciertamente atípicos entre las obras relativas al Oeste americano, en el fondo no consigue escapar de una serie de influencias y dinámicas que, en último término, contribuyeron al desarrollo del colonialismo por asentamiento. Si bien los pocos críticos que han dedicado algunas páginas a *Los hijos del desierto* se han visto casi siempre sorprendidos "por el simple hecho de [que la novela] canta las bondades del indio frente a la perfidia del hombre blanco" (Boix par. 5), no es menos cierto que también se han referido a los importantes lapsos morales del narrador-protagonista cuando se enfrenta a situaciones que ponen sobre la balanza los posibles intereses de los pieles rojas y los suyos propios. En este sentido, como la película de Kevin Costner *Bailando con lobos* (1990), a pesar de que en apariencia se nos ofrezca una visión más positiva e idealizada de los indios de las praderas, en realidad "reinforces the racial hierarchies it claims to destabilize" (Huhnford 3) y reproduce muchos de los estereotipos sobre los nativos presentes en los clásicos literarios y cinematográficos. Como este análisis ha puesto en evidencia, la novela de Hernández y Fernández sigue sucumbiendo a tópicos tales como los de "los indios buenos y los malos" o al del final inminente de muchas de las tribus debido al imparable avance de la frontera. Pero aún más perniciosas que estos clichés sobre los

pobladores de las praderas son algunas de las prácticas materiales de los protagonistas que, aunque a veces de forma inconsciente, contribuyen a dar ímpetu al colonialismo por asentamiento que ya se estaba implantando en el territorio fronterizo. Dunbar-Ortiz y Cox, entre otros especialistas, han explicado cómo distintas formas de opresión y explotación —que incluyen el comercio, la venta de armas, la imposición de valores o el derroche de recursos— sirvieron para desplazar y, finalmente, desposeer a los nativos de sus tierras (Dunbar-Ortiz 7-9; Cox par. 1).

Si bien las aventuras de los protagonistas de *Los hijos del desierto* aparecen envueltas en un halo de intrepidez y progreso, lo cierto es que a su paso van dejando las huellas inconfundibles de la destrucción de la naturaleza y los cambios en las formas de vida de sus habitantes. Como acertadamente indican Carroll y Noble,

> In spatial terms, these patterns encouraged the subjugation of the wilderness—the leveling of forests, the organization of the lands, the erections of towns and villages. The dramatic alteration of the landscape—heralded and applauded by all contemporaries—thus represented a grandiose attempt at imposing secular limitations over the natural boundlessness of the continent (168).

Como el último apartado de este trabajo ha puesto en evidencia, las prácticas de caza y comercio de los euroamericanos con los nativos tienden a confirmar la idea de su control y dominio de los nuevos territorios. A menudo ayudados por la complicidad de algunos *sachems* indios —quienes se mueven entre las turbulentas aguas de la asimilación y la resistencia (cf. Spicer 107-108)— los dos españoles se convierten en líderes repentinos de varias tribus. Las destrezas de los euroamericanos en la caza, el comercio, la guerra e incluso en el arbitraje los colocan en una posición muy favorable al final de la novela:

> Tratóse también de la distribución del botín, y confieso francamente que temí por un momento que esta cuestión fuese una tea de la discordia para las tres naciones aliadas; hasta tal punto llevaban los jefes de cada una de ellas las exigencias de su avaricia. Afortunadamente Bill, Godé, Ricardo y yo terciamos en la polémica, y dando alternativamente la razón

a uno o a otro, tratándoles verdaderamente como a niños voluntariosos, conseguimos que el reparto se hiciese de una manera equitativa y que se contentase cada cual con la parte que le correspondía (145).

La novela de Hernández y Fernández concluye con el señor Marín más adinerado que al principio, su amigo gaditano también más pudiente y casado felizmente con una joven mexicana a la que habían arrancado de las manos de los salvajes, y todos encantados por las aventuras vividas entre los hijos del desierto. Sin embargo, como Shoemaker, Denoon, Ratcliffe y otros subrayan, resulta necesario estudiar en detalle cómo estas otras formas de colonialismo contribuyeron decisivamente al avance de la frontera del Oeste americano y fomentaron mitos fundacionales de la nación como el del "destino manifiesto", el indio evanescente o el del propio colonialismo por asentamiento.

Bibliografía

Barker, Adam J. y Emma Battell L. "Settler Colonialism". *Global Social Theory*, 15 January, 2018, https://globalsocialtheory.org/concepts/settler-colonialism/.

Barker, Joanne, ed. *Sovereignty Matters: Locations of Contestation and Possibility in Indigenous Struggles for Self-Determination*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2005.

Battell Lowman, Emma y Adam J. Barker. *Settler: Identity and Colonialism in 21st Century Canada*. Halifax/Winnipeg: Fernwood Publishing, 2015.

Boix, Armando. "*Los hijos del desierto*: La primera novela española del Oeste". Árboles Muertos y Mucha Tinta, 3 de julio, 2016, https://arbolesmuertosymuchatinta.wordpress.com/2016/07/03/los-hijos-del-desierto-la-primera-novela-espanola-del-oeste/.

Cox, Alicia. "Settler Colonialism". *Oxford Bibliographies*, 26 July, 2017, https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0029.xml.

Carroll, Peter N. y David W. Noble. *The Free and the Unfree: A New History of the United States.* Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

COOK-LYNN, Elisabeth. "Who Stole Native American Studies?". *Wicazo Sa Review*, vol. 12, n.º 1, 1997, pp. 9-28.

DENOON, Donald. "Understanding Settler Societies". *Historical Studies*, vol. 18, 1979, pp. 511-27.

DUNBAR-ORTIZ, Roxanne. *An Indigenous People's History of the United States*. Boston: Beacon Press, 2014.

ELKINS, Caroline y Susan PEDERSEN, eds. *Settler Colonialism in the 20th Century: Projects, Practices, Legacies*. London/New York: Routledge, 2005.

HERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ, Esteban. *Los hijos del desierto. Recuerdos de un viaje por la América del Norte*. Sabadell: Editorial Caballo-Dragón, 1988 (originalmente publicada en 1876).

HUHNDORF, Shari M. *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination*. Ithaca/London: Cornell University Press, 2001.

JACOBY, Karl. *Crimes against Nature: Squatters, Poachers, Thieves, and the Hidden History of American Conservation*. Berkeley/London: University of California Press, 2001.

KOLODNY, Annette. *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1975.

LIMERICK, Patricia N. *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1987.

PECK, H. Daniel. "James Fenimore Cooper y los escritores de la frontera". *Historia de la literatura norteamericana*. Eds. Emory Elliot *et al*. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 243-262.

RATCLIFFE, David T. "The History of the United States is a History of Settler Colonialism Driven by Genocide and Land Theft". *Ratical.org*, 2 July, 2015, https://ratical.org/ratville/US-Settler-Colonialism.html.

SHAH, Shreya. "What is Settler Colonialism?". *The Indigenous Foundation*, 6 October, 2021, https://www.theindigenousfoundation.org/articles/what-is-settler-colonialism.

SHOEMAKER, Nancy. "A Typology of Colonialism". *Perspectives on History*, 1 October, 2015, https://www.historians.org/publications-

and-directories/perspectives-on-history/october-2015/a-typology-of-colonialism.

Spicer, Edward H. *A Short History of the Indians of the United States*. New York/Cincinnati/Toronto/London/Melbourne: Van Nostrand Reinhold Company, 1969.

Tanner, Clara L. *The Vanishing Indian: Ray Manley. A Portfolio*. Tucson: Treasure Chest Publications, 1988.

Turner, Frederick J. "The Problem of the West". *The Atlantic*, September, 1896, https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1896/09/the-problem-of-the-west/525699/.

Veracini, Lorenzo. "Introduction". *Settler Colonialism: A Theoretical Overview*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, pp. 1-15.

Whyte, Kyle. "Settler Colonialism, Ecology, and Environmental Injustice". *Environment and Society*, vol. 9, n.º 1, 2018, pp. 125-144.

Wolfe, Patrick. *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology: The Politics and Poetics of an Ethnographic Event*. London/New York: Cassell, 1999.

Cómo leer un wéstern popular: *Fitz Roy el pequeño cow-boy* y el cuaderno de aventuras español de la Edad de Plata (1898-1936)[1]

Cristopher Conway
University of Texas at Arlington

El análisis de la literatura popular de aventuras de la Edad de Plata española (1898-1936) conlleva retos metodológicos que han dificultado trabajos de análisis literario y cultural. El desprestigio de este tipo de literatura, que José María Díez Borque calificó de "subliteraria", es quizás el problema mayor (Díez Borque 15), del cual se desprende también la dificultad de acceso a los objetos de análisis. Por ser barata y efímera, y por asociación a lo juvenil y al concepto de lectura por

1 Agradezco el apoyo que David Río, Fernando Eguidazu, y Lluís Millà Salinas han brindado a estas páginas.

placer, el cuaderno de aventuras ha carecido de estatus cultural y su preservación ha sido hasta hace poco azarosa en vez de institucional. Mientras que la digitalización ha democratizado el estudio de la historia del periodismo, sigue habiendo un vacío digital en cuanto a la literatura popular de aventuras. Otro reto es el abrumador volumen de páginas y de series distintas que dificulta un acaparamiento conceptual de una serie o personaje, por no hablar del carácter repetitivo de las tramas, que se resisten a un análisis literario convencional. En las útiles palabras de Díez Borque: "Para el buen funcionamiento de la industria cultural es necesario que el producto no colisione en ningún momento con las posibilidades receptivas del destinatario" (29). Y el destinatario en este caso es un público juvenil que demanda una refundición de lo familiar en vez de una obra original o única.

A pesar de estas barreras, podemos agradecer el quehacer fundacional de un puñado de investigadores que han abierto brecha en el campo. Particularmente notable es la contribución de Fernando Eguidazu, cuyos minuciosamente documentados libros, particularmente *Una historia de la novela popular española (1850-2000)*, son de lectura obligada. También subrayamos su incansable labor de coleccionismo, que ha desembocado en "La Colección Fernando Eguidazu" de la Biblioteca del Instituto Ibero-Americano en Berlín, una colección que contiene aproximadamente 50.000 textos populares, muchos de ellos pertenecientes al género de aventuras. Otras contribuciones valiosas al campo incluyen libros de Francisco Alemán Sainz y Ramón Charlo Ortiz-Repiso. Sin embargo, gracias al carácter superficial y repetitivo de los cuadernos de aventuras, estos estudios son más panorámicos y sociológicos que monográficos.

La literatura de quiosco que ha despertado más interés en las últimas décadas es aquella que se relaciona con el género sexual, las escritoras y el tema de la modernidad.[2] Nos referimos a obras incluidas en

2 En estas líneas dialogo con los conceptos de rareza y marginalidad que Dolores Romero López esgrime en su colección de textos críticos *Los márgenes de la modernidad: temas y creadores raros en la Edad de Plata* (15-17). Los textos raros que Romero López describe son precisamente aquellos que han despertado el interés

series como *El cuento semanal* y *Los contemporáneos*, y, en particular, a novelas de quiosco de escritores como Carmen Burgos, Felipe Trigo y Álvaro Retana. En este área, investigadores como Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Ángela Ena Bordonada, Luis Granjel, Carmen M. Pujante Segura, Dolores Romero López y Jeffrey Zamostny trazan cómo la literatura de quiosco aclara una emergente y contradictoria modernidad española. Aunque esta literatura tiene algunos rasgos que la distinguen del cuaderno de aventuras, las dos forman parte de una democratización masiva de la lectura. "Una novela corta supone dos horas de lecturas", escribe Álvarez-Insúa sobre el impacto de la novela de quiosco, "la duración de una corrida de toros o un espectáculo teatral o cinematográfico, a un precio diez veces menor, cuando menos" (99). El cuaderno de aventuras, sin embargo, se diferencia de la literatura de adultos por la mecánica repetición de fórmulas y tramas, y el desdén a referencias y problemáticas de la actualidad española.

Teniendo en cuenta estas lagunas y estado de cuestión, el presente artículo se propone leer un wéstern español titulado *Fitz Roy el pequeño cow-boy* (¿1916-1918?)[3] del escritor, librero y editor Lluis Millá i Gacio (1865-1946). Protagonizada por un *cowboy* de 15 años, esta serie de 34 números va dirigida a un público juvenil, en un formato de 12 por 18 centímetros, con una extensión de veinte páginas por número, y portadas a color e ilustraciones en blanco y negro del talentoso ilustrador Baldomero Toullot Castellví.[4] Como otras series

---

de la crítica, mientras que el cuaderno de aventuras sigue siendo una incógnita en comparación.

3 Los números de *Fitz Roy* carecen de fecha, pero sabemos que a partir del 29 de la serie empieza a aparecer en las contraportadas un anuncio sobre una "obra nueva de la actualidad" titulada *¿Renovación o Revolución? Historia política documentada de un período (junio a octubre 1917)*. Otra serie de Millá i Gacio, *Pick Will el pequeño detective*, que es anterior a la publicación de *Fitz Roy*, es catalogada por la Biblioteca Nacional de España con fecha de 1916 mientras que *Nick Grey*, serie posterior, con fecha de 1917.

4 Eguidazu establece que Toullot es el dibujante de otras series de Millá i Gacio (Eguidazu, *Del bolsilibro* 128). Nosotros consideramos que las semejanzas de estilo entre estas y *Fitz Roy*, y el uso de "T" como firma en ellas, confirma su colaboración en *Fitz Roy*.

semejantes, las aventuras de nuestro héroe tienen lugar en EE. UU. y están construidas a base de una continua repetición de persecuciones, cautiverios, fugas, tiroteos, juegos mortales de escondite y combates a cuchillazos. En estas páginas bosquejaremos algunos datos y líneas de análisis sobre *Fitz Roy* para plantear problemas conceptuales sobre la novela de quiosco juvenil en su conjunto. Enfocaremos nuestras observaciones por medio de tres marcos: *el contexto editorial* (el cual permite dibujar el entorno editorial de *Fitz Roy* y obras afines); *el problema de la autoría* (la función del signo del autor, o de su ausencia); y *la lectura histórica* (cómo vincular una serie como *Fitz Roy* con cuestiones ideológicas e históricas). Queremos elaborar una reflexión doble, centrada por un lado en *Fitz Roy*, y por otro, en novelas afines del mismo período, a las cuales, en principio, podríamos aplicar los mismos encuadres. Nuestro propósito, entonces, no es un estudio monográfico, sino reflexionar sobre metodologías relacionadas con el análisis de la novela popular de aventuras.

El contexto editorial

No es inusual que la crítica literaria convencional, centrada en obras de autor en vez de en piezas anónimas en serie, o de autoría colectiva, explore el contenido de una obra literaria sin enfatizar el panorama editorial que la rodea, usando los criterios de la literariedad u originalidad como justificación. Sin embargo, un acercamiento a la novela de quiosco de aventuras —cuya composición generalmente prescinde de la literariedad tradicional— requiere una visión más acaparadora y contextual, aun cuando la meta de la investigación no sea sociológica o panorámica. Fernando Eguidazu explica que en las primeras décadas del siglo xx la novela popular española fue dominada por lo que él llama la novela por fascículos, una suerte de panfleto de aventuras y acción cuya extensión generalmente era de menos de treinta páginas, y cuyas portadas a color prefiguraban la iconografía de la historieta. Estas obras constituían la versión hispánica de las novelas de diez céntimos norteamericanas (en inglés *dime novels*), popularizadas en la segunda mitad del siglo xix por las influyentes editoriales Beadle

and Adams, Frank Tousey y Street and Smith, entre otras (Eguidazu, *Historia de la Novela Popular* 82-85). Por medio de la traducción, estas obras se extendieron por distintos países europeos a comienzos del siglo xx, mientras que incontables editoriales europeas se lanzaron a publicar series por su propia cuenta, compuestas por autores locales que imitaron el formato y diseño norteamericano (98-99). En el caso español, esta literatura de aventuras se introdujo en el mercado inicialmente por medio de traducciones de versiones alemanas de *dime novels*, particularmente Buffalo Bill y Nick Carter, mientras que de Francia llegaron obras sobre viajes, muchachos y *boy scouts* (104-105). El éxito de estas series catalizó la creación de series españolas que no cargaban con el costo de derechos extranjeros. Eguidazu apunta que esta literatura "inundó" el mercado español entre 1910 y 1936: "El número total de colecciones publicadas estos años debió estar entre las 800 y las 1.000, posiblemente más cerca de la primera cifra que de la segunda" (105). La mayoría de estas series iba dirigida a un público juvenil y eran protagonizadas por chicos que, por citar una expresión de la serie sobre Fitz Roy, eran niños por edad, pero hombres por ánimo (*Fitz Roy*, "En el poste de tortura" 14). El contenido narrativo de estas series evitaba planteamientos políticos, el sexo y el desarrollo psicológico, proyectando estereotipos raciales sobre el otro y generalmente reforzando el "orden establecido" (Eguidazu, *Historia de la novela popular* 111-112).

La presentación y diseño de cada ejemplar de *Fitz Roy el pequeño cow-boy* sigue un formato estándar y trasnacional: portada a color con una cabecera con el perfil o busto del héroe y por debajo de esta una ilustración de una escena del episodio [véase figura 1]; el uso de títulos muy abreviados; la inclusión de publicidad sobre otros títulos o una hiperbólica biografía del héroe-protagonista en la contraportada [figura 2]; y una extensión de menos de treinta páginas. En cuanto a contenido, estas obras se atienen a los denominadores comunes más ínfimos o primitivos del género wéstern, y que la investigadora Christine Bold resume como una serie de combates ritualizados, fugas repetidas, desenlaces predecibles, cautiverios y cazas (Bold 11). Estas fórmulas también se extendían a otros géneros, como el de policías y ladrones, homogeneizando géneros y series a tal punto que difícil-

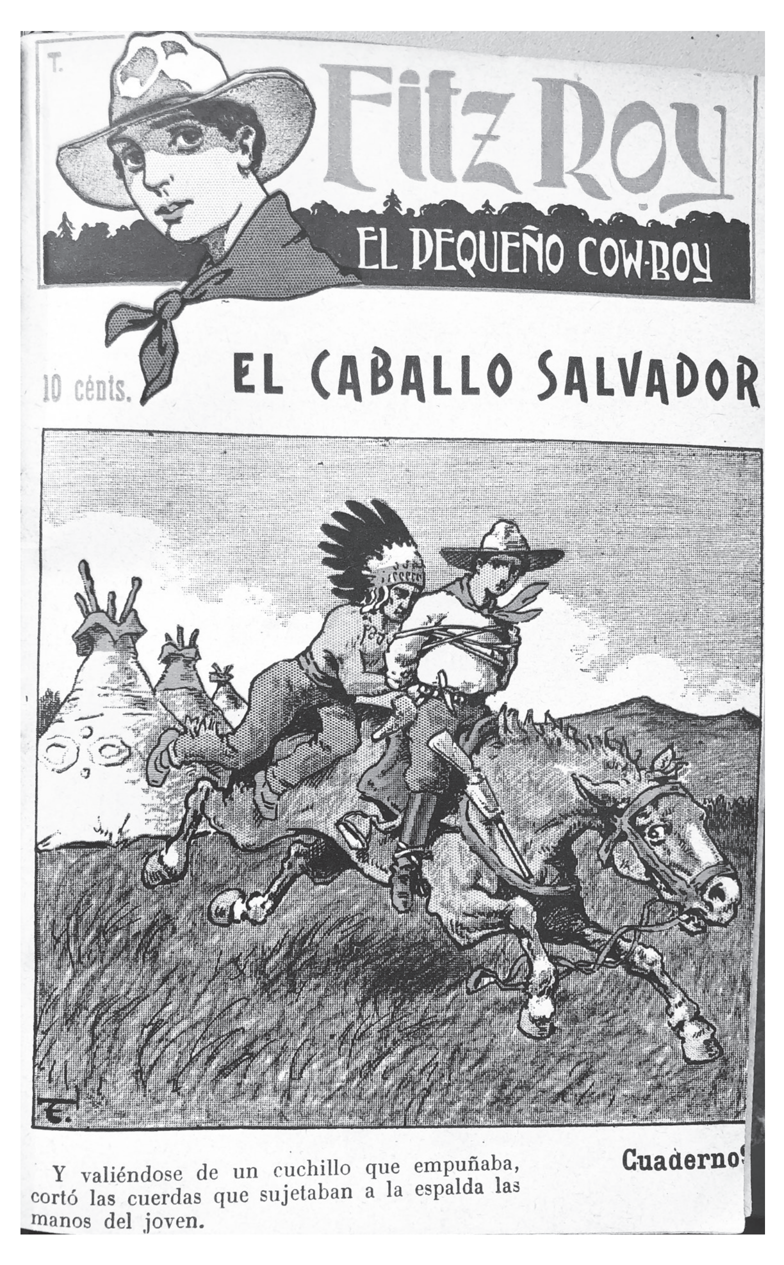

T.
Fitz Roy
EL PEQUEÑO COW-BOY
10 cénts.
EL CABALLO SALVADOR
Y valiéndose de un cuchillo que empuñaba, cortó las cuerdas que sujetaban a la espalda las manos del joven.
Cuaderno

Figura 1.

¿Conoce usted las aventuras de FITZ ROY hijo de DICK NAVARRO?

Fué el heroico campeón de la raza blanca en el Fart-West, y sus hazañas llenaron de admiración al mundo entero, pues nadie dió tan altos ejemplos de valor rayanos en la temeridad, astucia maravillosa, altruismo y generosidad como FITZ ROY, cuyo nombre se hizo para siempre famoso en su patria y en el mundo entero.

Tan valiente y joven enemigo de los pieles rojas era HIJO DE DICK NAVARRO y, por lo tanto, pudo heredar de su padre muchas de las cualidades que habían de hacerlo famoso. Criado en el corazón del Far-West y acostumbrado a la ruda lucha por la existencia, pudo desenvolver sus magníficas cualidades de luchador, de manera que, cuando los pieles rojas dieron muerte a su madre y al viejo cow-boy que lo había protegido, adiestrado y endurecido contra los azares de la vida peligrosa de aquellas regiones, FITZ ROY se halló en situación de cumplir el juramento que hizo de vengarse, a pesar de que no contaba entonces más de quince años.

El relato de las hazañas de FITZ ROY es una de las lecturas más interesantes que existen. El lector no sabrá qué admirar más en ellas, si el heroico valor demostrado por aquel muchacho que, en la infancia ya supo llevar a cabo hechos imposibles para hombres fornidos, su generosidad y nobleza, o las astucias de que se valió para vencer en incontables combates a sus encarnizados enemigos.

Estos lo denominaron «El diablo blanco» pues FITZ ROY se había convertido para ellos en una pesadilla de que no podían librarse a pesar de cuantos esfuerzos hicieron en este sentido. Inútil era que le tendieran toda suerte de celadas o lo atacaran con numerosas fuerzas, pues FITZ ROY hallaba siempre el medio, no sólo de evitar el peligro, sino que, también, el de infligirles tremendas pérdidas.

Estamos seguros de que el público leerá con gusto estas aventuras, únicas por su originalidad, verdad y belleza, y que con su favor corresponderá a los sacrificios que, para ofrecérselas, se han impuesto

Los Editores

Figura 2.

mente distinguimos entre un pastiche y una traducción. Un ejemplar de *Fitz Roy*, entonces, no se realiza como objeto autónomo o singular, sino que canaliza maquinarias narrativas y formatos editoriales generalizados en un mercado hondamente influido por flujos internacionales, ya sean norteamericanos o europeos.

Sin embargo, la literatura de aventuras representa solamente una vertiente de la literatura barata de la época; la otra, ejemplificada en las series más populares del mercado, y de temas varios, como *El cuento semanal* y *Los contemporáneos*, privilegiaba obras de clara autoría hispana: "El público demanda autores en cuyas páginas pueden reconocerse y en las cuales se reflejan tanto la sociedad que les ha tocado vivir como sus ansias de renovación política, social y de costumbres" (Álvarez Insúa 96). La literatura de aventuras no estaba sujeta a estas expectativas; al contrario, el exotismo y el pastiche la definían. En otros aspectos, como el uso de formato de bolsillo, papel barato, precio económico, y elementos de diseño, los dos tipos de literatura de quiosco se asemejaban.

El problema de la autoría

Sabemos que Lluis Millá i Gacio es el autor de *Fitz Roy el pequeño cow-boy*, pero en muchos casos vemos series similares sin autor identificable. Aun teniendo un nombre de autor, nos enfrentamos a una situación contradictoria. Por un lado, el nombre de autor brinda la promesa de un sello individual, una contribución literaria única, mientras, por otro, la literatura de masas tiende a negar o diluir los conceptos de originalidad y creación que asociamos con la autoría individual.

Uno de los ensayos más conocidos del filósofo Michel Foucault, "¿Qué es un autor?" (1969), sintetiza los contornos de esta problemática. Más que un dato, o un nombre propio, explica Foucault, el nombre de autor es una función discursiva que permite definir, delimitar, clasificar y agrupar textos, estableciendo y justificando vínculos entre ellos y defendiendo conceptos de autenticidad y filiación (8). La función del autor también dirige la mirada crítica de ciertos modos preestablecidos:

> el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y esto por la biografía del autor, la ubicación de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, la puesta al día de su proyecto fundamental). El autor es asimismo el principio de una cierta unidad de escritura [...] El autor es también lo que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos [...] un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, encadenándose finalmente los unos a los otros los elementos incompatibles u organizándose en torno a una contradicción fundamental u originaria (10).

Si Foucault establece que la autoría y el anonimato no son fichas o lagunas bibliográficas, sino problemas epistemológicos, también cuestiona el valor de la función del autor porque la considera una herramienta excluyente que mistifica el proceso de análisis, como si el autor fuera un objeto de culto o una autoridad suprema (6-7). De cualquier modo, el principio de la función del autor es importante para la historia cultural porque plantea la *posibilidad* de diferenciar episodios, series y conjuntos de textos, y establecer diferencias temáticas entre ellos. La función del autor, por problemática que sea en un plano filosófico, promete clarificar cómo se desarrolla y evoluciona el discurso popular, y cómo se elaboran redes de influencia. En el caso de *Fitz Roy* y otros textos afines con o sin autor identificable, el problema es que la función del autor plantea menos respuestas que interrogantes porque la autoría de este tipo de literatura se entrelaza con expresiones identitarias más laborales y comerciales que literarias. En otras palabras, en el caso de Millá i Gacio, su obra es demasiado extensa y variada para sistematizar dentro del esquema convencional de la función del autor.

Fernando Eguidazu nos proporciona una indispensable biografía de nuestro autor que aquí reducimos a una versión mínima. Millá i Gacio nació en Madrid en 1865, pero a partir de los cinco años vivió en Barcelona, donde se distinguió como librero, dramaturgo, editor y escritor de literatura popular y manuales de teatro. Una cuantiosa parte de su obra está escrita en catalán. A pesar de que su contribución a la literatura de aventuras no es despreciable, su contribución más importante a la Barcelona del primer tercio del siglo xx fue la promoción

del teatro. Véase, por ejemplo, su *Tratado de tratados de declamación* (1914), y las series tituladas *Colección Millá. Monólogos de fácil representación* (1916), y particularmente la colección *Teatro Mundial* (s. f.), que consistía de 150 números (Eguidazu, *Historia de la novela popular* 136). Fuera de España, a Millá se le ha citado algunas veces por sus tempranas colaboraciones teatrales con Guillermo X. Roura, *La captura de Raffles, o el triunfo de Sherlock Holmes* (escenificada en 1908) y su secuela *Nadie más fuerte que Sherlock Holmes* (1909), las cuales también publicaría en baratas ediciones en 1912-1913.[5] A partir de 1915, poco después de que Millá i Gacio fundara con Magín Piñol la editorial Millá y Piñol Editores, nuestro autor empieza a escribir, bajo el seudónimo de ELEME, series juveniles como *Pick Will*, *Fitz Roy*, *Nick Grey*, y *Tim y Tom*. La editorial y librería también distribuían otras obras baratas, como *Teatro policiaco (dramas detectivescos)*, *El vendedor de cadáveres o el timo a "La Gresham"* de M. J. Sucarrats, *Higiene íntima de la soltera*, *Los apaches de París* de H. Riganet, y *La mano negra o los secuestradores de Andalucía* de M. Valverde.[6]

Estos datos biográficos y la lista de obras que lleva el nombre de nuestro autor constituyen un corpus que merece más atención dentro del marco de la historia de la edición popular, la historia del teatro barcelonés y las editoriales y libreros de Barcelona. Pero la función del autor que criticaba Foucault, que autoriza conclusiones y juicios analíticos sobre obras individuales, y entre obras que llevan el mismo nombre de autor, se disuelve en la variada bibliografía y quehacer de Millá i Gacio. He aquí un hombre que no solamente era escritor, sino también editor y librero, y como hemos visto, su compromiso de escritor no se limitaba a la literatura de aventuras. Sus labores de empresario y negociante de la letra impresa multiplican su firma de tal forma que no la podemos reducir a una clave coherente para desco-

5 Véase, por ejemplo, *The Private Life of Sherlock Holmes* de Vincent Starrett (234) y *The Game is Afoot: Parodies, Pastiches and Ponderings of Sherlock Holmes* de Marvin Kaye (10).

6 Esta lista se reúne a base de material publicitario que aparece dentro de los números 27 y 28 de *Fitz Roy* (1916).

dificar los significados de *Fitz Roy*. Es tentador, por ejemplo, tomar el costumbrismo determinista de *Tratado de tratados de declamación*, que contiene perfiles de distintos grupos étnicos con instrucciones sobre cómo los actores deben caracterizarlos, incluyendo al indio norteamericano, y proponer que estas páginas constituyen la filosofía o prejuicio que subyace tras la ideología racial de *Fitz Roy*. Sin embargo, los estereotipos son demasiado comunes y emanan de demasiadas fuentes distintas (el teatro chico costumbrista, la novela *dime* norteamericana, la antropología lombrosiana) para reducirse únicamente a una raíz bibliográfica como este libro de declamación. La crítica puede añorar la función del autor como clave, pero en el caso de figuras como Millá i Gacio, que combina las labores de escritura con la edición y venta de libros producidos con el fin consciente de aumentar las ventas, la función del autor se disuelve sin rendir respuestas satisfactorias.

La lectura histórica

La lectura histórica es aquella que busca anclar un artefacto cultural en corrientes históricas e ideológicas en vez de en categorías desligadas de ellas. Los problemas de autoría y el carácter repetitivo del cuaderno de aventuras obstaculizan este tipo de lectura. En contraste, otros tipos de novela de quiosco, por su carácter polémico o actual, facilitan el análisis histórico; véanse por ejemplo los sugerentes trabajos sobre escritoras como Carmen de Burgos y la situación jurídica, social y cultural de la mujer española, y varios artículos publicados en inglés sobre Álvaro Retana y la novela erótica.[7] Aquí ofrecemos algunas líneas de análisis histórico-cultural sobre *Fitz Roy el pequeño cow-boy* que se po-

7 Los estudios sobre la mujer y Álvaro Retana a los que me refiero aquí son "Getting Away with Wife Murder: Article 438 in the Press and Popular Fiction" de Leslie Maxwell Kaiura, "Carmen de Burgos: Teaching Women of the Modern Age" de Michelle M. Sharp, "Celebrity, Sex, and Mass Readership: The Case of Alvaro Retana" de Noël Valis, "Virtual Álvaro Retana: Recovery and Fandom in the Digital Age" de Jeffresy Zamostny y *Cultures of the Erotic in Spain, 1898-1938*.

drían extender a otros wésterns y géneros populares de la Edad de Plata. La primera es la representación de los indígenas norteamericanos en relación a la memoria histórica del regeneracionismo, y la segunda una lectura en función del concepto de la higiene de la lectura, y lo que llamaremos las estructuras lúdicas del juego infantil. Ya que las lecturas alegóricas, simbólicas, y estilísticas pueden ser opacadas por el predominio de fórmulas y repeticiones, buscaremos otros encuadres para explorar la dimensión histórica de *Fitz Roy* y series semejantes.

El desastre de 1898 desató una profunda crisis cultural en España que generó varios proyectos de "regeneración" nacional. Como apunta José Álvarez Junco, las propuestas "complicadas, críticas y contradictorias" que siguieron a la guerra con Estados Unidos impulsaron un casticismo sencillo y optimista que desembocó en la Fiesta de la Raza, los himnos patrióticos de la guerra de África como "Banderita, tú eres roja" o "Soldadito español", la popularización de insignias nacionalistas de solapa y la amplia difusión de iconografías nacionalistas en sellos de correos y cajas de turrones (Álvarez Junco 459). Una de las manifestaciones de este nacionalismo se expresa en la reescritura de la memoria histórica, tema que Antonio Feros sintetiza en su estudio sobre esta cuestión centrándose en tres historiadores: Rafael Altamira, autor de *España en América* (1908) y *Psicología del pueblo español* (1917), Julián Juderías y su *La leyenda negra* (1914) y Jerónimo de Becker en *La política española en las Indias (rectificaciones históricas)* (1920). Juderías, por ejemplo, acusó al colonialismo inglés, francés, y holandés de genocida en comparación con el español, que tachó de más benévolo y digno (Feros 118). Altamira y Becker también subrayaron el carácter integrador del colonialismo español en las Américas, el cual produjo una identidad y cultura trasatlántica, en vez de un sistema cínico de explotación (119-120). Y en una reveladora reflexión sobre el libro de Charles Lummis, *The Spanish Pioneers* (1893), Altamira compara la valentía de los pioneros, tramperos y otros héroes del Far West norteamericano con las hazañas del conquistador español: "Esas cualidades del pueblo yanqui, en lo bueno que tienen y en lo malo a que exponen frecuentemente, no son otras que las que brillaron por tan alto modo en nuestros 'descubridores' y 'conquistadores'" (Altamira 25).

Con estas coordenadas en mente podemos regresar a los cuadernos de aventuras como *Fitz Roy*, que exponen conflictos entre blancos e indígenas en Norteamérica. En el primer número de la serie, titulado "El hijo de un héroe", descubrimos que nuestro protagonista, "un muchacho de quince años tal vez", es el hijo secreto del más grande y heroico de todos los *cowboys* norteamericanos: Dick Navarro ("El hijo de un héroe" 2, 17). La angelical madre de Fitz Roy, herida de muerte por los pawnee, confiesa que fue separada de su amor después de ser secuestrada por unos indígenas, por lo cual este se casó con otra pensando que ella había muerto y sin saber que tenía un hijo. Fitz Roy, después de la muerte de su madre, "levantó la cabeza y con las venas de la frente inyectadas en sangre y los ojos casi desorbitados a consecuencia de la violencia de su sentimiento", hace este juramento: "…¡por algo soy hijo de Dick Navarro! ¡Juro […] por la que me dio el ser, dedicar mi vida entera a la persecución y matanza de los pieles rojas, y especialmente los pawnies, hasta que no quede uno solo de su raza maldita!". A los vaqueros que lo rodean, Fitz Roy añade que si no cumple con esta promesa los autoriza a "escupirme en el rostro y a dirigirme todos los insultos que pueda merecer el hombre más vil y despreciable" (19-20). De esta manera, la identidad de nuestro protagonista se forja dentro de una injuria racial cuya compensación requiere apelaciones a la paternidad, la hispanidad, la violencia y el sacrificio. Sería precipitado hablar de fascismo en relación a este encuadre discursivo, pero tampoco debemos ignorar las continuidades de estos elementos con modelos y conductas que luego fueron identificadas con esa ideología.

La historia del origen de Fitz Roy también es significativo porque Dick Navarro es un personaje importante de la novela wéstern de autoría hispana en España a partir de 1910, primero en las series de Molinas y Mazas tituladas *Dik, el terror de las praderas* y *Dik Navarro, el terror de las praderas*, luego en otra serie de Editorial Progreso titulada *Dick Navarro* (nótese que el nombre "Dik" es ahora reemplazado con "Dick"), y dos de Ediciones Marco, *Dick Navarro, el terror de las praderas*, y otra titulada *Dick Navarro* (Eguidazu, *Historia de la novela popular* 284-85). Como Fitz Roy, Dick Navarro es el producto de la unión de un español y de una inglesa, y también jura matar a pieles

rojas después de la masacre de sus padres. Las series de Fitz Roy y Dick Navarro, entonces, ubican a un héroe hispano dentro del contexto del wéstern norteamericano y canalizan sus aventuras por medio de los conceptos del odio de raza, la hispanidad, y la venganza.

El material publicitario de las contraportadas de *Fitz Roy*, *Dik*, y *Dick Navarro* subraya la superioridad de la raza blanca [figuras 2 y 3], como también lo hace la serie *Jack Wilson el blanco invencible* de la Editorial Vecchi, cuya contraportada lo llama “el amparador de los blancos contra la malvada perfidia de los pieles rojas, de sanguinarios instintos” (*Jack Wilson el blanco invencible*, “La ciudad de oro”). El tema hispano que vemos en Fitz Roy/Dick también se manifiesta en *Los dramas del desierto. Odio de razas*, de la Editorial Molinas y Maza, que pone en primera plana a un grupo de soldados españoles de Nueva Orleans cuyo líder se llama Ricardo Guevara (Eguidazu, *Historia de la novela popular* 233).Teniendo todo esto en cuenta, es tentador proponer que *Fitz Roy* proyecta una heroicidad hispánica que pudiéramos vincular a la crisis de 1898. Sin embargo, el tema hispano en la serie no es enfatizado; lo que se enfatiza es el afán exterminador de Fitz Roy hacia los pawnee. La violencia de Fitz Roy hacia estos es incontenible: los mata en serie, mientras entran uno por uno por la apertura de una cueva, o cuando caen en un río y están indefensos, los estrangula con una mano mientras con la otra los acuchilla, los masacra con dinamita o, en un sorprendente episodio, decapita a varios pawnee que ha matado para tirar las cabezas hacia los que están vivos.[8] Lo mismo se ve en una de las series progenitoras de *Fitz Roy*, titulada *Dik el terror de las praderas*, en cuyo episodio 25, “Uno contra mil”, se cita la “mortandad enorme” de indios matados por el héroe, y una “infinidad” de indígenas muertos en un combate entre mineros lide-

8 De los cuantiosos ejemplos de crueldad hacia indígenas en Fitz Roy podemos citar “En busca del tesoro” (n.º 3), en el cual Fitz Roy dinamita una cueva para matar a los pawnee que se encuentran dentro de ella. En “Una sorpresa terrible” (n.º 27), Fitz Roy da emboscada a los pawnee, quemándolos con pólvora incendiada y luego desatando hambrientos jaguares sobre los hombres heridos (16). En general, por número publicado, no es inusual que Fitz Roy mate a más de una docena de indígenas en combates contra ellos.

DICK NAVARRO, EL TERROR DE LAS PRADERAS

¿Quién no ha oído, al hablar del Far West, citar más de una vez el nombre de



DICK NAVARRO

el héroe nacional de América
el orgullo de los Estados Unidos

Su nombre es como el de aquellos héroes legendarios, cuyas proezas se recuerdan con asombro y admiración.

Dick Navarro, hijo de un español y una inglesa, reunió en sí, el temerario valor de la sangre española, unido de tal manera á la presencia de ánimo y entereza de su madre, que es popular decir en los Estados Unidos que: *nunca dejó de arrostrar un peligro, y una vez en él, jamás ojos humanos, le vieron palidecer*.

Dick Navarro, fué considerado como el mejor jinete y cazador de las praderas, como igualmente el mejor tirador de rifle y lazo; su fuerza muscular extraordinaria hacía que su resistencia, para todas las fatigas corporales, no reconociera límites.

Los que cuidaron de su vida, fueron una noche asesinados por los pieles rojas, y aun cuando no contaba más que diez y ocho años, juró vengar con sangre india la de los suyos, y supo cumplir su juramento.

Las aventuras de Dick Navarro, sus encarnizados combates y los peligros que arrostró, le proporcionaron grandes distinciones por parte del gobierno, que varias veces hubo de utilizar sus servicios, nombrándole

EL GRAN EXPLORADOR DE LAS PRADERAS

Sus aventuras forman episodios tan interesantes, que no hemos vacilado en publicarlas semanalmente, dando en cada fascículo la relación completa de una de ellas.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: PLAZA DE TETUÁN, 26.—BARCELONA
APARTADO DE CORREOS, 88

Establecimiento tipolitográfico «La Ibérica», Plaza de Tetuán, 26 —Barcelona

Figura 3.

rados por Dik, por no decir nada sobre una puñalada que Dik da en la sien de un indígena, y la manera macabra en la que usa la cabeza de otro indio muerto como títere (21, 25-26, 29). Todo esto está lejos del esquema del mestizaje cultural y la redención del indio conquistado en las anteriormente citadas obras de Altamira, Becker y Juderías, o de la antropología española finisecular que celebraba la fusión de razas como un proceso civilizador y sano.[9] Lo que sí tenemos es una intensa valorización de la masculinidad hispana, codificada racialmente como blanca, y que se pone a prueba por medio del combate cuerpo a cuerpo, y la penetración y descuartizamiento del cuerpo del otro. Y, como hemos visto, el odio de raza no se expresa únicamente a través de la intensidad de la violencia, sino también por medio del acto de matar en serie o en masa. Podríamos concluir que las tendencias intelectuales de la Regeneración chocan con las convenciones y fórmulas mecánicas de la literatura juvenil popular, en particular el sensacionalismo, recurso necesario para el estímulo de lectores y las buenas ventas. Vemos un desfase, por no decir un choque, entre el proyecto nacionalista de los intelectuales y las convenciones de un género trasnacional identificado con la violencia y la repetición.

El tema del sensacionalismo nos lleva a ciertos contextos relacionados con la recepción de las novelas de quiosco y el concepto de la higiene de la lectura. Para comentaristas del primer tercio del siglo xx, el auge del cuaderno de aventuras y del cine de aventuras implicaba una amenaza social porque el niño imita lo que lee y ve. El artículo de 1915, "Sugestiones malsanas" de José Francés, publicado originalmente en *La Esfera. Ilustración Mundial*, y reproducido posteriormente en otras publicaciones, sintetiza el tema.[10] Francés comienza quejándose de la falta de moral en el teatro contemporáneo, afirmando que podemos hallar en él ecos de la "soledad y abandono" de la época de la

9 Mi referencia a la antropología criminal ejercida en España es a Joshua Goode, particularmente al capítulo "Race Explains Crime: The Emergence of Criminal Anthropology, 1870-1914", en *Impurity of Blood: Defining Race in Spain, 1870-1930* (143-181).

10 Otra versión del texto aparece en *El Avisador Numantino. Revista Semanal de Intereses Morales y Materiales* en 1917.

Guerra de Cuba. Francés explica que el problema radica en el deterioro de un gusto popular cautivado por los dramas policiales y de ladrones, por aquellos "cuadernillos de cinco o diez céntimos fraguados por escritores de idéntica laya y parecida de los que escriben folletines obscenos". Y ¿quiénes son los lectores? Francés nos evoca a los chicos con mochilas de cuero a la espalda, a las salidas de sus escuelas, "en grupos de dos o tres, leyéndose en voz alta un cuaderno de aventuras policiacas", mientras que en los tranvías vemos el "muchacho pálido y triste —con esa melancolía del tipo lombrosiano— absorto en la lectura de otro cuaderno semejante" (3). Para Francés, como para otros comentaristas de la Edad de Plata, el cine de aventuras y su equivalente literario, instauran modelos de conducta antisociales que atentan contra las conductas civilizadas y normales. Por ejemplo, un comentarista de Almería en 1916 se queja de los "enredosos laberintos" de folletines veloces, absurdos, huecos, e inverosímiles, mientras que, en 1917, un periodista valenciano apunta que el cine policiaco y los juguetes bélicos (sables, escopetas) enseñan al niño a ser cruel y violento, y a torturar a los animales (Elul 2; Sanmartín Fita 1). Tales opiniones no son nuevas; las podemos rastrear también en la segunda mitad del siglo xix pero a comienzos del siglo xx se asocian con los nuevos fascículos populares y el cine de aventuras, particularmente el género policiaco. Aunque *Fitz Roy* no es un drama policial y no idealiza a un bandido o ladrón, el sensacionalismo y la cruenta violencia de sus páginas pueden ser leídas en relación a estos debates de época sobre la higiene de la lectura y la moralidad juvenil. La letra barata y el celuloide de aventuras representan nuevas maquinarias de entretenimiento que no sintonizan con los valores de la intelectualidad tradicional y la religión. El perenne conflicto: la cultura de los niños y adolescentes contra la de sus padres y abuelos. La modernidad contra la tradición.

El vínculo entre historias de aventuras y la imitación juvenil no es solamente un recurrente lugar común del moralismo mediático internacional, del pasado hasta nuestro presente, sino también una oportunidad para estudiar los posibles lazos narrativos entre estos entretenimientos y el juego infantil. ¿Qué es el wéstern infantil, ya sea en cartelera o en páginas baratas, sino una puesta en escena de los esquemas lúdicos del juego de *cowboys and indians*? En las dos ex-

presiones culturales —el texto y el juego— tenemos persecuciones, fugas, tiroteos, escondites, acontecimientos ilógicos, y la reducción del acontecer de una historia a fórmulas y episodios disparatados. A pesar de que en el período en el cual se publica *Fitz Roy* el juego de *cowboys and indians* es exótico e inusual en España —como se señala en un artículo de 1915 que presenta al juego como algo novedoso—, su lógica general, semejante a otros juegos generalizados en España, merece nuestra atención.[11] Y aunque estas conexiones entre literatura popular y juego infantil pudieran parecer, a primera vista, azarosas o poco científicas, nos detenemos en ellas gracias a los argumentos de Scott Higgins en *Matinee Melodrama: Playing with Formula in the Sound Serial*. Higgins propone, en diálogo con notables críticas culturales sobre la mala influencia del cine en la juventud, testimonios infantiles sobre sus juegos y el trabajo de investigadores como Henry Jenkins y Jesper Juul, que el serial cinematográfico de aventuras contiene una "arquitectura narrativa" que refleja las estructuras o reglas de juegos infantiles. Son como manuales de juego, escribe Higgins, porque proveen personajes y tramas que se pueden escenificar en los patios de recreo o en las calles (20). El serial cinematográfico, como los cuadernos de aventuras y luego las historietas, no se fundamenta en una trama redonda y equilibrada, sino que procede velozmente de momento a momento, dibujando una serie de desafíos delimitados en el espacio, creando y recreando desenlaces y situaciones que muchas veces son incoherentes y arbitrarios (19). El imperativo de la sorpresiva resurrección de un héroe aparentemente caído o, por ejemplo, un rescate lógicamente imposible, hace que textos como *Fitz Roy* estructuren tramas por medio de la idea del engaño o el contraste entre lo aparente y lo real, lo cual también se da dentro del juego infantil.[12]

---

11 El texto sin firma al cual nos referimos se titula "El juego de indios", del n.º 35 de *Los Muchachos*, publicado en 1915.

12 Ejemplos de la dimensión lúdica en Fitz Roy abundan y aquí solamente exponemos algunos de ellos. En cuanto a fingimientos de la muerte podemos citar "El mudo que habla" (n.º 2), cuando Fitz Roy cae al suelo "bañado en sangre" y aparentemente muerto a causa de una lluvia de balas (11). Justo cuando un guerrero le va a cortar el "cuero cabelludo", el muerto resucita. Lo mismo ocurre en

Recordemos que una de las razones por la que los moralistas españoles se quejaban de la criminalidad infantil era porque el niño malo utilizaba modelos fantasiosos, irracionales y crueles como inspiración para su conducta, agrediendo tanto al realismo como a las normas sociales decentes. La realidad y el realismo, entendidas como modalidades representacionales, también operan como construcciones sociales que vigilan y fortalecen las relaciones sociales.

Los juegos infantiles de *cowboys* o de policías y ladrones no son textos, sino vivencias que se escriben en el aire, por lo cual no los podemos consultar como libros o revistas para poner a prueba de análisis; solamente accedemos a ellos por la memoria, o alusión indirecta en textos de otra índole, como en las críticas e historias orales utilizadas por Higgins en su libro.[13] Pero esto no desdice su realidad ni sus vínculos con una cultura popular hecha de letra impresa, cine y, eventualmente, televisión. Si retomamos el hilo anterior de la representación de indígenas en *Fitz Roy*, el modelo de Higgins abre nuevos caminos para el análisis histórico. El juego de *cowboy and indians* se fundamenta en el binomio de buenos y malos, como lo hace también el de ladrones y policías. Otro juego que podemos sobreimponer al binomio, con la ventaja de que está estrechamente vinculado con discursos históricos, religiosos e ideológicos netamente españoles, es la fiesta de moros y cristianos, y aquellos juegos infantiles inspirados en ella. Este

---

"La muerte de Fitz Roy" (n.º 19), en el cual el protagonista es tiroteado y muerto por un pawnee para luego resucitar (17). En el episodio "En busca del tesoro" (n.º 3), Fitz Roy finge ser pawnee para tender una emboscada a sus perseguidores; después de matar a varios, los decapita para lanzar las cabezas a los guerreros que lo quieren matar (6). En "Titwaut el loco" (n.º 28) Fitz Roy juega con los pawnees que lo están persiguiendo, borrando sus huellas y dejando cadáveres en lugares inesperados (17-18). En "El miedo de Fitz Roy" (n.º 30), nuestro protagonista quiere jugar con los pawnees por aburrimiento y hacerles creer que él y su compañero, el teniente Hopper, están a punto de caer en sus manos (2). En "La venganza de los pawnies" (n.º 31), el héroe dice: "por suerte nos atacaron los dos pawnies... porque así nos divertimos un poquito" (2).

13 Higgins utiliza estas fuentes para comentar el caso norteamericano: *Children and Movies* (1929) de Alice Miller Mitchell, *Movies and Conduct* (1933) de Herbert Blumer, y *Sociology of Film* (1946) de Jacob Mayer.

tipo de acercamiento nos permite explorar los posibles vínculos entre el concepto del odio de razas, artificiosa y exóticamente representado en los wésterns españoles tempranos, con tradiciones culturales españolas que indudablemente anteceden al género del wéstern, pero que podrían afectar o canalizar su recepción.

Conclusión a modo de apertura

Susan Larson escribió una vez que el estudio de la literatura popular de la Edad de Plata era rastrear los vestigios de una red masiva de textos inherentemente efímeros (421).[14] Para leer una obra como *Fitz Roy* nos enfrentamos a redes de series, autores, editoriales, lectores, que parecen inabarcables desde la crítica por la amplitud de sus conexiones, refundiciones y ecos. El homenaje, la parodia, el palimpsesto, la reescritura crítica, el juego, la traducción, la hibridez y el pastiche son conjugaciones literarias en este enorme corpus de narrativas constituidas a priori como escurridizas, como fantasmas o copias de copias. Pero estas dificultades de trayecto son un aliciente para trazar posibilidades, por provisionales que sean, para encaminar líneas de análisis más específicas. El contexto editorial, la función del autor y el engranaje de historia y cultura que late dentro de obras como *Fitz Roy* son centrales para comprender los diálogos culturales trasatlánticos y la historia de la literatura popular en España.

Bibliografía

Altamira, Rafael. *España en América*. Valencia: F. Sempere y Cía., 1908.
— *Psicología del pueblo español*. Madrid: F. Fé, 1902.

14 “Estudiar la literatura de quiosco […] es buscar los desvanecientes vestigios de una enorme red de textos que constituyen una forma cultural inherentemente efímera”.

— “España en América. A propósito de un libro norteamericano”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, año XL, n.º 670, 1 de enero, 1916, pp. 21-30.

Álvarez-Insúa, Alberto Sánchez. “La colección literaria Los contemporáneos. Una primera aproximación”. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, n.º 12, 12, 2007, pp. 91-120.

Álvarez Junco, José. “La nación posimperial. España y su laberinto identitario”. *Historia Mexicana*, oct.-dec., 2003, vol. 53, n.º 2, pp. 447-468.

Bécker, Jeronimo. *La política española en las Indias*. Madrid: Jaime Ratés Martín, 1920.

Ben, Julia María Labrador *et al*. *La Novela de Hoy, La Novela de Noche y El Folletín Divertido: la labor editorial de Artemio Precioso*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

Blumer, Herbert. *Movies and Conduct*. New York: The Macmillan Company, 1933.

Bold, Christine. *Selling the Wild West: Popular Western Fiction, 1860 to 1960*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Bordonada, Ángela Ena. *La otra Edad de Plata: temas, géneros y creadores (1898-1936)*. Madrid: Editorial Complutense, 2013.

Charlo Ortiz-Repiso, Ramón. *La novela popular en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

Dik el terror de las praderas, 25. “Uno contra mil”. s. f.

Díez Borque, José María. *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteraria*. Madrid: Al-Borak, 1972.

Eguidazu, Fernando. *Del folletín al bolsilibro: 50 años de novela popular española*. Guadalajara: Silente, 2008.

— *Biblioteca Oro: Editorial Molino y La Literatura Popular 1933-1956*. Sevilla: Ulises/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015.

— *Una historia de la novela popular española (1850-2000)*. Sevilla: Ulises/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020.

“El juego de indios”. *Los Muchachos. Semanario con Regalos*, 10 de enero, 1915, p. 5.

Elul, A. "Tercer centenario de Cervantes", *La Independencia. Diario de Noticias*, 25 de abril, 1916, p. 2.

Feros, Antonio. "'Spain and America: All Is One': Historiography of the Conquest and Colonization of the Americas and National Mythology in Spain c. 1892-c.1992". *Interpreting Spanish Colonialism: Empires, Nations, Legends*. Eds. Christopher Schmidt-Nowara y John M. Nieto-Phillips. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005, pp. 109-135.

Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". Trad. Corina Yturbe. *Dialéctica*, año IX, 1984, pp. 4-18.

Francés, José. "Sugestiones malsanas". *La Esfera. Ilustración Mundial*, vol. II, n.º 56, 1915, p. 3.

Goode, Joshua. *Impurity of Blood: Defining Race in Spain, 1870-1930*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2009.

Granjel, Luis S. "La novela corta en España (1907-1936)". *Cuadernos Hispanoamericanos* 222, 1968, pp. 477-508.

Higgins, Scott. *Matinee Melodrama: Playing with Formula in the Sound Serial*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.

Jack Wilson. El blanco invencible. "La ciudad de Oro", s. f.

Jenkins, Henry. "Game Design as Narrative Architecture". *First Person: New Media as Story, Performance, and Games*. Eds. Noah Wardrip-Fruin y Pat Harrigan. Cambridge: MIT Press, 2004.

Juderías, Julián. *La Leyenda Negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*. Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1997.

Juul, Jesper. *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge: MIT Press, 2005.

Kaiura, Leslie Maxwell. "Getting Away with Wife Murder: Article 438 in the Press and Popular Fiction". *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*. Eds. Jeffrey Zamostny y Susan Larson. Bristol/Chicago: Intellect, 2017, pp. 285-310.

Kaye, Marvin, ed. *The Game Is Afoot: Parodies, Pastiches and Ponderings of Sherlock Holmes*. New York: St. Martin's Press, 1994.

Larson, Susan. "Kiosk Literature as a Geography of Cultural Objects". *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass*

Culture. Eds. Jeffrey Zamostny y Susan Larson. Bristol/Chicago: Intellect, 2017, pp. 419-428.

Martínez de la Hidalga, Fernando, ed. *La novela popular en España*. Madrid: Ediciones Robel, 2000.

Mayer, J. P. *Sociology of Film: Studies and Documents*. London: Faber and Faber, 1946.

Millá i Gacio, Lluis y Guillermo X. Roura. *La captura de Raffles, o El triunfo de Sherlock Holmes: melodrama moderno, en un prólogo, cinco actos y once cuadros*. Barcelona: Estab. tip. de F. Costa, 1912.

— *Nadie más fuerte que Sherlock-Holmes: drama en seis actos*. Barcelona: Estab. tip. de F. Costa, 1913.

— *Tratado de Tratados de Declamación*. Barcelona: Teatro Mundial, 1913.

— "El hijo de un héroe". *Fitz Roy el pequeño cow-boy*, n.º 1. Barcelona: Félix Costa, 1916.

— "El mudo que habla". *Fitz Roy el pequeño cow-boy*, n.º 2.

— "En busca del tesoro". *Fitz Roy el pequeño cow-boy*, n.º 3.

— "La muerte de Fitz Roy". *Fitz Roy el pequeño cow-boy*, n.º 19.

— "Una sorpresa terrible". *Fitz Roy el pequeño cow-boy*, n.º 27.

— "Titwaut, el loco". *Fitz Roy el pequeño cow-boy*, n.º 28.

— "El miedo de Fitz Roy". *Fitz Roy el pequeño cow-boy*, n.º 30.

— "La venganza de los pawnies". *Fitz Roy el pequeño cow-boy*, n.º 31.

Mitchell, Alice Miller. *Children and Movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1929.

Pujante Segura, Carmen M. "Between Secrets and Simulations: Women Writers in *La Novela de la Noche*". *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*. Eds. Jeffrey Zamostny y Susan Larson. Bristol/Chicago: Intellect, 2017, pp. 53-76.

Sainz, Francisco Alemán. *Las literaturas de kiosko*. Madrid: Planeta, 1975.

Sanmartín Fita, Jaime. "La educación moral". *El Pueblo. Diario Republicano de Valencia*, 5 de enero 1917, p. 1.

Sharp, Michelle M. "Carmen Burgos: Teaching Women of the Modern Age", *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*. Eds. Jeffrey Zamostny y Susan Larson. Bristol/Chicago: Intellect, 2017, pp. 311-328.

Starrett, Vincent. *The Private Life of Sherlock Holmes*. New York: The Macmillan Company, 1933.

Valis, Noël. "Celebrity, Sex, and Mass Readership: The Case of Álvaro Retana". *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*. Eds. Jeffrey Zamostny y Susan Larson. Bristol/Chicago: Intellect, 2017, pp. 127-152.

Zamostny, Jeffrey y Susan Larson, eds. *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*. Bristol/Chicago: Intellect, 2017.

Zamostny, Jeffrey. "Virtual Álvaro Retana: Recovery and Fandom in the Digital Age", *Kiosk Literature of Silver Age Spain: Modernity and Mass Culture*. Eds. Jeffrey Zamostny y Susan Larson. Bristol/Chicago: Intellect, 2017, pp. 153-176.

Zubiaurre, Maite. *Cultures of the Erotic in Spain, 1898-1939*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2010.

La novela del Oeste en la España de mediados del siglo xx. De José Mallorquí a Marcial Lafuente Estefanía

Fernando Eguidazu

Un viajero que a mediados del pasado siglo diera un paseo por cualquier ciudad española habría podido ver que los quioscos callejeros desplegaban, junto a periódicos y revistas, un amplísimo muestrario de novelitas de coloridas y atractivas portadas. Eran novelitas de tamaño de bolsillo y de unas 120 páginas y costaban, en los años cincuenta, cinco pesetas. Por tal razón se conocían popularmente como "novelas de a duro".

Aquellas novelitas, hoy denominadas "bolsilibros",[1] eran una parte importante de la vida de los españoles. No había televisión, la gente viajaba poco o nada, y las únicas distracciones eran la radio y el fútbol,

1 En realidad el nombre de "bolsilibros" adquirió carta de naturaleza por obra de la editorial Bruguera, que en los años sesenta agrupó todas sus colecciones de

aparte de las películas de Hollywood que llegaban a nuestras pantallas, Así que aquel mundo de aventuras y lugares lejanos que tales novelas ofrecían era una de las poquísimas ventanas por las que los españoles de la posguerra podían asomarse al exterior y recorrer los paisajes de la emoción y la fantasía.

Un número sorprendentemente alto de aquellas novelitas correspondía al género del Oeste. En realidad, en aquella literatura de quiosco apenas había dos géneros: el policíaco y el del Oeste. Otros, como la ciencia ficción, los relatos bélicos, las aventuras exóticas o las historias de piratas, apenas se publicaban. Estaban también, por supuesto, las historias románticas, las conocidas como "novelas rosa", que se vendían como rosquillas, pero eran un caso aparte, pues estaban dirigidas exclusivamente al público femenino, y en aquella época las lecturas para hombres y para mujeres estaban rigurosamente separadas.

¿Cómo un universo tan aparentemente lejano del lector español como era el del Oeste americano había llegado a tener tan enorme atractivo? Un rápido vistazo a la oferta de la principal editora de bolsilibros de la época, la editorial Bruguera, nos permite constatar que, de las dieciséis colecciones que, a finales de los años cincuenta, publicaba semanalmente, nada menos que ocho, la mitad, estaban dedicadas al género del Oeste (todas, de nombres bien expresivos: *Bisonte*, *Búfalo*, *California*, *Texas*, *Colorado*, *Kansas*, *Ases del Oeste*, *Héroes del Oeste*…). El resto eran colecciones de novela rosa (de almibarados títulos, tales como *Madreperla, Rosaura* o *Alondra*) y tan solo una colección (bien que popularísima), *Servicio Secreto*, dedicada al género policíaco. Y esto no fue un fenómeno pasajero. A lo largo de las cuatro décadas que duró el reinado de estos bolsilibros, el Oeste siguió siendo el tema principal y favorito de los lectores.

Algunas cifras conducen al asombro. De los 42.400 títulos que la editorial Bruguera llegó a publicar a lo largo de sus cuatro décadas de historia, nada menos que 21.500 estuvieron dedicados al género del

---

novelas de bolsillo con un único logotipo bajo la denominación de *Bolsilibros Bruguera.*

Oeste, algo más del 50% de todo lo que editó. Su colección *Bisonte*, la más popular, alcanzó los 1.965 títulos. La colección *Búfalo* llegó a los 1.660. Y no fueron las únicas. Todas las otras colecciones del Oeste antes citadas superaron los 1.300 títulos cada una, y algunas rebasaron los 1.400.[2]

Otros sellos editoriales no le iban a la zaga. La celebérrima colección *Rodeo*, de la editorial Cíes, rebasó los 650 títulos, a los que cabe sumar los 200 de su predecesora *Biblioteca X. Novelas de Vaqueros*. La colección *Extraordinaria del Oeste*, de la editorial Rollán, llegó a los 1.268, y las restantes colecciones de novelas del Oeste de la misma editorial (y hubo unas cuantas), rebasaron los 2.000 títulos Y cuando, hacia los años ochenta, llegó la decadencia del bolsilibro, las editoriales supervivientes (Ediciones B, Andina, Astri, etc.) siguieron regando los quioscos con interminables colecciones que ofrecían historias de vaqueros y pistoleros. Incluso en una fecha tan tardía como 1999, la editorial Ediciones B, heredera de Bruguera, estimaba que las ventas de su colección *Bolsilibros Oeste* alcanzaban los 2,5 millones de ejemplares al año solo en España (las ventas en Iberoamérica, sobre todo en México, doblaban la cifra).

¿Por qué gustaban tanto las novelas del Oeste? Hay que reconocer que el imaginario del wéstern era muy potente: amplios espacios abiertos de praderas interminables, tribus salvajes que asaltaban las diligencias y los ranchos aislados, caravanas de pioneros que cruzaban aquel territorio inmenso en busca de tierras en las que asentarse, ranchos donde se criaban miles de cabezas de ganado que los vaqueros conducían hacia el norte en grandes rebaños, luchas entre rancheros por la posesión de las tierras, pistoleros, bandidos, salteadores de diligencias y ladrones de bancos, cuatreros, *sheriffs* que imponían la ley a tiros en pueblos salvajes, linchamientos, duelos a revólver en el *saloon* entre pistoleros a cual más veloz en desenfundar su arma… Todo ello componía un universo tremendamente atractivo. Y luego, la poderosa maquinaria del cine de Hollywood logró grabarlo a fuego en los espectadores de todo el planeta. En España, las películas de John Ford,

2 Datos tomados de Ramón Charlo.

Howard Hawks, John Huston o Delmer Daves, entre otros grandes nombres del wéstern, llenaban los cines, y contribuían a reforzar el imaginario del Oeste americano, y con ello, la afición por los bolsilibros de esta temática.

En realidad, el interés por el Oeste americano había nacido con el nuevo siglo XX, con la llegada a España (a través de ediciones alemanas, curiosamente) de las *dime novels* norteamericanas dedicadas a narrar las aventuras de Buffalo Bill, Sitting Bull y otros personajes de la frontera, y al calor de su popularidad, proliferaron en nuestro país los seriales de folletines dedicados a las aventuras de caballistas intrépidos.[3] Eran, en general, historias marcadamente pueriles (de hecho, muchas de ellas iban dirigidas a un público juvenil), y dibujaban un Oeste muy poco documentado, en el que aparecían, incluso, gorilas y rinocerontes. Y la inmensa mayoría de las historias versaban sobre las luchas contra los indios. En este sentido, eran, simplemente, novelas de aventuras, tanto daba que se desarrollaran en el Oeste americano o en las selvas de África, y que los enemigos fueran los indios de las praderas o caníbales africanos.

La Guerra Civil interrumpió este modelo de novela popular, y cuando la actividad editorial se reanudó después de la guerra, algo había cambiado. Las novelas por entregas desaparecieron, dando paso a otras que contenían episodios completos (tal vez la situación económica de los lectores no les permitía comprometerse a compras continuadas de folletines).

En esta primera posguerra, años cuarenta, los relatos del Oeste siguieron ocupando un lugar importante en los quioscos. Compartieron lectores con otros géneros, como los relatos policíacos, las historias de piratas, la novela fantástica, las aventuras exóticas o los relatos bélicos, aunque las novelas del Oeste fueron, de lejos, el género más difundido. Fueron unas cuantas las editoriales que se lanzaron a publicar colecciones de novelas de aventuras ambientadas en el Oeste ame-

3 Sobre esta época de la historia de la novela popular española véase el ensayo del autor de estas páginas: Eguidazu, Fernando: *Del folletín al Bolsilibro. Cincuenta años de novela popular española, 1900-1950*.

ricano. En 1943 el librero vigués Eugenio Barrientos creó la editorial Cíes, y con ella puso en marcha una colección a la que tituló *Biblioteca X. Novelas de vaqueros*, a la que posteriormente (1946) seguiría la colección *Rodeo*. Por su parte, otra pequeña editorial, Ediciones España, lanzó en 1945 una colección titulada simplemente *Oeste Americano*. La editorial Bruguera, muy activa en el mundo de las revistas infantiles, y que también se estaba introduciendo en el de la novela popular, inició en 1947 su primera colección dedicada al Oeste, a la que puso por nombre *Bisonte*. Y hubo unas cuantas más.

Pero particularmente importante en el terreno que nos ocupa fue Ediciones Clíper, fundada por el editor y distribuidor Germán Plaza, que en 1943 lanzó su colección *Novelas del Oeste*. Fue la de mayor calidad, por los textos y como producto editorial (diseño, calidad de la edición, portadas, ilustraciones…). Tiene además de relevante que en ella se fraguó la carrera como novelista de José Mallorquí, sin duda el mejor escritor que ha dado la novela popular española, del que más adelante nos ocuparemos.

Ninguno de los escritores que se dedicaron al género del Oeste en estos años cuarenta era en absoluto experto en la materia. Tenían unos someros conocimientos generales, procedentes de sus lecturas y de las películas que nos llegaban de Hollywood, y tal vez algún mapa de los Estados Unidos. Pero ni Federico Mediante, ni Jacinto León, ni Enrique Cuenca (H. C. Granch), ni Eduardo de Guzmán (Edward Goodman), ni Marcial Lafuente Estefanía (que en 1944 empezaba su torrencial carrera como autor de bolsilibros), ni Fidel Prado, eran especialmente conocedores de la historia del Oeste americano. Tampoco es que les hiciera mucha falta. Lo que escribían era novelas de aventuras, plagadas de tiroteos, peleas, persecuciones y cabalgadas, todas ellas enmarcadas en unas coordenadas de tiempo y lugar sumamente sencillas. Y desde luego, sus lectores no les iban a fiscalizar el grado de rigor en los detalles.

Un caso aparte fue José Mallorquí.[4] No solo por su superior calidad como escritor, sino porque el Oeste de sus novelas era serio y ra-

4 Sobre la vida y la obra de José Mallorquí, se recomienda el volumen colectivo coordinado por Elena González Martínez y José Luis Martínez Montalbán ti-

zonablemente respetuoso con la realidad histórica. A diferencia de sus colegas de pluma, Mallorquí se molestó en documentarse acerca de la historia del Oeste. Gracias a su conocimiento del inglés llegó a reunir una selecta biblioteca dedicada a esta materia, e incluso se documentó también en otras materias relacionadas, como, por ejemplo, las armas de fuego de la época.

El debut de Mallorquí en el género se produjo de la mano de la editorial Molino, en la que, en 1942, se hizo cargo de una colección de novelas dedicada al Oeste. Se trató de una serie atípica, y parece que apartada de lo que inicialmente quería el editor. Porque en ella Mallorquí dio entrada a una de sus obsesiones, que diferenciarían sus novelas de las de otros autores: la reivindicación del pasado hispano de aquellos territorios, de la huella que en ella dejaron los exploradores, colonos y misioneros.

En efecto, aunque la literatura y el cine norteamericano lo ignoren olímpicamente, una buena parte del territorio de lo que se conoce como el Oeste americano había sido previamente descubierto, explorado y colonizado por los españoles, y la manifestación más evidente es la huella toponímica que allí dejaron: Nuevo México, Texas, Colorado, Nevada, Las Vegas, Sacramento, San Francisco, Los Ángeles, Alburquerque, San Antonio… El Sudoeste de los Estados Unidos está plagado de nombres españoles. Y es esta herencia hispana la que Mallorquí se empeñó en rescatar. Por eso, para la colección citada, a la que tituló *Tres Hombres Buenos*, Mallorquí eligió, como personajes, a un español, un portugués y un mexicano, a los que, vestidos de negro riguroso, hizo correr sus aventuras por aquellos territorios.

Su consagración definitiva en el género se produciría unos meses después, en la antes citada colección *Novelas del Oeste* que el editor Germán Plaza había decidido crear. En ella Mallorquí llegó a escribir 41 novelas, utilizando para ello unos cuantos seudónimos anglosajones antes de pasar a firmar con su propio nombre (práctica que ya

tulado *El hombre tras la máscara. José Mallorquí, su escritura y su tiempo*. Véanse, asimismo: Álvarez Macías; Charlo, *José Mallorquí, creador del Coyote* y Eguidazu, *Una historia de la novela popular española*, pp. 565-612.

nunca abandonaría). Una de aquellas novelas se tituló *El Coyote*. La firmó con el seudónimo de Carter Mulford, y sería el embrión de la colección del mismo nombre que, aparecida en septiembre de 1944, alcanzaría inmensa popularidad, se traduciría a varios idiomas, sería objeto de cinco reediciones y se convertiría, a juicio de críticos y lectores, en la obra cumbre de la historia de la novela popular española del siglo xx.

En sus aportaciones a la colección *Novelas del Oeste* Mallorquí presentó un Oeste riguroso, bien documentado, en que los sucesos históricos y los lugares donde la trama se desarrollaba procuraban ser fieles a la realidad, donde incluso las armas utilizadas eran las que correspondían a cada momento (en las novelas de Mallorquí se diferenciaba claramente el revólver Smith & Wesson del Colt de la Marina, y ningún personaje utilizaba un Colt 45 antes de 1873, año en que se puso en servicio, detalles tal vez menores, pero que evidencian el cuidado con que Mallorquí pretendía escribir). Incluso se atrevió a novelar las biografías de personajes históricos como Billy el Niño o Jesse James, la epopeya ganadera de la Ruta de Texas o la guerra de independencia de Texas y el asedio del Álamo, tema este que dio lugar a una de sus mejores novelas.

Incluso, para disfrute e ilustración de sus lectores, en sus novelas gustaba de introducir recuadros o *bullets* en los que ofrecía breves pinceladas acerca de personajes, lugares y sucesos de la historia del Oeste (Pat Garrett, Ben Thompson, John Wesley Hardin, el Pony Express, la fiebre del oro de California…). Y años después pudo materializar uno de sus sueños más queridos: narrar, en una serie de novelas, la historia de algunos de los pueblos más famosos en la historia del Oeste, como Tombstone, Santa Fe o El Paso, a través de los sucesos históricos acaecidos en ellos. Con grandes dosis de imaginación, eso sí, pues al fin y al cabo eran novelas de aventuras.[5] La colección se

5 En las novelas del ciclo de Tombstone nos pinta al famoso tahúr y pistolero Doc Holliday, uno de los protagonistas del legendario duelo del OK Corral, como excombatiente de la Guerra de Secesión (tenía 10 años cuando estalló) y como enamorado de una mexicana (a su novia en la realidad, "Big Nose" Kate, a la que

titularía, obviamente, *Pueblos del Oeste*, se comenzaría a publicar en 1949 por Ediciones Clíper, y por desgracia terminaría abruptamente por diferencias con el editor.

La preocupación por el rigor a la hora de describir el Oeste en sus novelas es un sello distintivo en la narrativa de Mallorquí, que le diferencia radicalmente del resto de sus colegas de pluma. Mallorquí se tomaba en serio su oficio de escritor, y tomaba también en serio a sus lectores. Pensaba que se podían escribir novelas populares sin por ello renunciar a un tratamiento respetuoso y veraz del entorno de tiempo y lugar en que se desarrollaban sus historias, que el Oeste que describía en sus novelas tenía que ser razonablemente fiel a la realidad. Por supuesto, escribía novelas populares de aventuras, y ello exigía ciertas licencias. El Oeste real, pese a ser violento, no llegó al paroxismo que los novelistas, incluso Mallorquí, pintaban.[6] Y él tampoco, pese a ser tan cuidadoso, se vio libre de gazapos.[7] Pero leyendo las novelas de Mallorquí vemos un Oeste convincente, no el Oeste de caricatura que es habitual en la inmensa mayoría de la literatura popular dedicada a este género.

Todas estas características de la obra de Mallorquí, que le convierten ciertamente en un caso atípico en el panorama de la literatura popular española, alcanzaron su cénit en la serie del Coyote. Mallorquí se inspiró en la figura del Zorro, un personaje creado en 1936 por el

describe como a una vieja decrépita, la hace morir asesinada poco después del mencionado tiroteo). No sabemos si la razón de que Mallorquí se tomase tales licencias era que su conocimiento de la historia del Oeste no era tan profundo o, simplemente, que, en aras de la creatividad propia de todo novelista, había decidido no atarse tanto a la realidad histórica.

6 Quien busque una buena desmitificación de ese Oeste violento que nos pintan el cine y la novela popular la puede encontrar en el libro de Terry L. Anderson y Peter J. Hill: *El no tan salvaje Oeste*.

7 Por ejemplo, su inexplicable simpatía por Texas y los texanos le hacía atribuir esa procedencia a todo tipo de personajes históricos, al punto de considerar como texano al jefe de la caballería confederada en la Guerra de Secesión, J. E. B. Stuart, en realidad oriundo de Virginia. O la de atribuir falsamente la legendaria carga de Pickett en la batalla de Gettysburg a la caballería texana, en lugar de a la infantería de Virginia.

novelista Johnston McCulley y que debía su popularidad al cine. El Zorro era un justiciero enmascarado que defendía a los débiles frente al rapaz y despótico gobernador en la California mexicana de los años treinta del siglo XIX. Durante el día era un pacífico, timorato y un tanto afeminado hacendado amigo de la vida tranquila, y de noche se convertía en un implacable justiciero vestido de negro.

Al copiar el personaje, Mallorquí tuvo la brillante intuición de trasladar la acción a los tiempos posteriores en que California había sido anexionada por los Estados Unidos. Y su personaje, al que bautizó como "el Coyote", en lugar de defender a los californianos de un venal gobernador, los defendía de los rapaces invasores yanquis, zafios y brutales, que pretendían despojarles de sus tierras. La acción se trasladaba así a los años cincuenta a setenta del siglo XIX, y con ello, al territorio propio de la literatura del wéstern.

La California de las novelas del Coyote era una California fiel a su realidad histórica, bien que Mallorquí la idealizara, y pintara sus años bajo el dominio de España como un mundo elegíaco de bellas haciendas, pueblos luminosos, misiones franciscanas y gentes hidalgas que rendían culto al honor. Y frente a aquel mundo ya perdido en el que brillaban las virtudes de la civilización hispana, la California norteamericana era un mundo más brutal, en el que regían los códigos típicos de la literatura del Oeste, con sus forajidos, pistoleros, salteadores de caminos, jugadores de ventaja y desalmados especuladores, con los conflictos ganaderos, las disputas por las tierras, los asaltos a diligencias, los linchamientos y los duelos a revólver.

Las novelas del Coyote eran literatura del Oeste (bien que con algunos matices que no es cosa de desarrollar aquí), y en ellas Mallorquí desarrolló al límite sus dos obsesiones antes señaladas, su preocupación por el rigor histórico y ambiental y su reivindicación de la raíz española de aquellos territorios.

Y luego está el pequeño detalle de la calidad. Mallorquí fue el mejor escritor de novela popular de su época, y de todo el siglo. A diferencia de los demás, se preocupó de construir sus personajes, de dotarles de una personalidad propia, en especial al protagonista, don César de Echagüe, durante el día un rico hacendado un tanto abúlico, enemigo de la violencia y acomodaticio con los yanquis (aunque de

aguda inteligencia y afilada lengua), y durante la noche, el Coyote, un justiciero enmascarado que era el terror de los forajidos y de los rapaces yanquis y el defensor de los verdaderos californianos.

Ciertamente, Mallorquí tuvo la posibilidad de construir una rica galería de personajes, profundizar en el carácter de su protagonista y recrear todo un mundo, la California de mediados del siglo XIX (en la que mezclaba elementos típicos del universo del wéstern con una profunda vena nostálgica), porque tuvo a su disposición toda una serie, nada menos que 192 títulos, publicados a lo largo de casi diez años.[8] Cosa que sus compañeros escritores, constreñidos por las limitaciones de sus novelas autoconclusivas, no se podían permitir. En una novela de apenas 120 páginas es imposible elaborar personajes ni construir situaciones y entornos, por lo que no debe extrañarnos que, a diferencia de Mallorquí, los otros autores de la época prescindiesen de descripciones, reflexiones y análisis psicológicos y se centrasen en la pura acción. Pero también es cierto que otras series de cierta duración hubo en la literatura popular de los años cuarenta[9]y sus autores no fueron capaces de crear un universo como el que Mallorquí sí fue capaz de alumbrar.

Mallorquí estuvo presente en los quioscos españoles con sus novelas del Oeste entre 1942 y 1954. En estos años, aparte de su inmortal saga del Coyote, publicó su antes citada colección *Pueblos del Oeste*, y publicó también la breve saga de *Jíbaro* y un buen puñado de novelas para las colecciones *Novelas del Oeste* y *Tres Hombres Buenos*. Luego abandonó su carrera de novelista para pasarse a la radio.[10]

---

8 La colección de *El Coyote* se publicó entre 1944 y 1951 en formato grande y alcanzó los 130 títulos (120 títulos normales, nueve extras y un extra especial), y a ella le siguió una continuación (*Nuevo Coyote*), en formato bolsilibro, que se publicó entre 1951 y 1953 y que tuvo 62 títulos más.

9 Tales como *El Yacaré* (Ediciones España, 1945) de Federico Mediante, *El Vengador* de Fidel Prado (Cíes, 1945) o *El Zorro* (Mateu, 1946) de Jorge Salgado.

10 Su colección *"Dos Hombres Buenos"* (Ediciones Cid), aparecida entre 1955 y 1962, no fue otra cosa que la adaptación a la novela de quiosco de sus guiones radiofónicos.

Como hemos señalado antes, la preocupación de Mallorquí por dibujar un Oeste veraz no tuvo continuación en otros autores. Los hubo mejores y peores, los que trataron el universo del Oeste con cierto respeto y los que lo convirtieron en una burda caricatura. Los que procuraron no incurrir en errores groseros y los que no tuvieron pudor en inventarse un Oeste plagado de tópicos, falsedades y aun de escandalosos gazapos. Pero ninguno mostró la preocupación de Mallorquí por ofrecer una imagen tan seria y verosímil del universo del wéstern.

Mallorquí abandonó la literatura de quiosco a principios de los años cincuenta, y este hecho coincidió con la consagración del bolsilibro, y la tremenda expansión de la industria editorial dedicada a la literatura popular. Y coincidió con la consagración del género del Oeste como el género por excelencia en la literatura de quiosco. A partir de los años cincuenta, las novelas de aventuras exóticas y de piratas desaparecieron de la circulación. Y las de ciencia ficción y aventuras bélicas quedaron reducidas a su mínima expresión. Solo sobrevivieron dos géneros, la novela policíaca y la del Oeste. Y la segunda fue, de lejos, la más abundante.

Esta novela del Oeste de los años cincuenta y de las décadas posteriores consolidó además unas determinadas características que a continuación trataremos.

La primera de ellas fue el abandono de las series con personaje fijo. Los bolsilibros de la época serían novelas autoconclusivas, y así lo seguirían siendo en el futuro. Por una u otra razón, a los lectores de bolsilibros de aquellos tiempos no les interesaba atarse a series, y preferían relatos que concluyeran y dejaran al lector libre de las preocupaciones del "continuará".

Esto, ya de entrada, tenía una consecuencia importante. Como ya señalamos anteriormente, en una novelita de bolsillo de 126 páginas (en los años setenta el formato se reduciría a solo 96) era imposible entretenerse en construir los personajes y dibujar su personalidad más allá de unas breves pinceladas, como también lo era perderse en descripciones o reflexiones. Y de ahí que prescindieran de todo eso para centrarse en la pura acción. El resultado fue que las novelas populares del Oeste de aquellos años, las que a lo largo de cuatro décadas inun-

daron los quioscos españoles, más podrían calificarse de novelas de aventuras a secas que de otra cosa.

A ello contribuyó otro factor: como antes dijimos, al referirnos a los escritores de los años cuarenta, ninguno de ellos tenía un conocimiento especialmente profundo del universo del Oeste. Eran, simplemente, escritores de novelas de aventuras. Y lo mismo escribían relatos policíacos que relatos del Oeste. Simplemente, escribían lo que la editorial les encargaba. Salvo unas pocas excepciones de autores que solo se dedicaron a la novela del Oeste (como es el caso de Marcial Lafuente Estefanía o Fidel Prado), la inmensa mayoría tocó indistintamente todos los géneros (Oeste, policíaco, ciencia ficción, terror…). Puede que se sintieran más cómodos en uno u otro, pero escribieron indistintamente en todos. Y en todos ellos el tema era, simplemente, la acción, peleas, duelos, persecuciones, emboscadas, todo ello enmarcado en una trama argumental sencilla, que lo mismo podía adaptarse al ambiente del Oeste americano que a los bajos fondos de Chicago o a los espacios siderales. En consecuencia, la ambientación y el rigor en su construcción no eran especialmente necesarios.

Luego estaba la cuestión del ritmo de producción. Ser escritor de bolsilibros no era una mala profesión. Quienes a ella se dedicaban podían ganarse bastante bien la vida. Pero ello era a costa de someterse a un ritmo de producción frenético. Los originales no estaban mal pagados (de 2.500 a 3.000 pesetas de la época), pero para vivir de la pluma era preciso escribir, como mínimo, una novela a la semana. Y a ese ritmo no se les podía pedir que se esmerasen ni en tramas argumentales, ni en complejidad de personajes ni en documentación histórica. Simplemente bosquejaban una cierta línea argumental, poco más que eso, y se ponían a escribir a todo ritmo improvisando el relato sobre la marcha. Y por supuesto, sin soñar siquiera con rehacer lo escrito.

Por todas estas razones, no es de extrañar que el Oeste de aquella literatura popular no fuera un Oeste mínimamente documentado. Fue, por el contrario, un Oeste bastante esquemático, reducido a los lugares comunes que la mayoría de los lectores conocía a través del cine de Hollywood y que los escritores de bolsilibros no tenían necesidad de detallar. Y así, se fue convirtiendo en un Oeste tópico, codificado, en el que además se fueron consagrando expresiones y situaciones hasta

hacerlas mecánicamente reconocibles por el lector fiel. En este Oeste ritualizado, recibir un disparo era "recibir una onza de plomo", la horca era "una corbata de cáñamo" (no había autor que no hiciera uso frecuente de estas expresiones), la única bebida posible en el *saloon* era el whisky (los vaqueros que llegaban, agotados y sedientos tras interminables jornadas acarreando ganado a través de polvorientas llanuras, corrían a saciar su sed, no con agua ni cerveza, sino con whisky), las partidas de póker terminaban invariablemente con una acusación de trampas y la muerte del tramposo o del acusador… Y por supuesto, no había noche en que en el *saloon* no se produjese un tiroteo (tomar una copa en aquellos bares del bolsilibro era un deporte de alto riesgo). Algo parecido sucedía con las diligencias. En aquel Oeste novelesco parecía imposible que una diligencia llegase a su destino sin haber sido asaltada por una banda de forajidos con los rostros cubiertos con un pañuelo. En las películas de Hollywood quienes atacaban a las diligencias eran los indios, pero en la novela popular española de aquellos años, como luego comentaremos, los indios brillaban por su ausencia, así que en ella la némesis de las diligencias eran los salteadores, cuyo objetivo no era matar a los viajeros (aunque alguno solía caer), sino desvalijarles y por supuesto, llevarse el arcón cargado de oro y billetes que, al parecer, toda diligencia solía transportar.

Aquel Oeste del bolsilibro tenía también otras peculiaridades. La primera de ellas se refiere a lo que podríamos llamar convenciones argumentales de obligado cumplimiento. Es decir, requisitos que sus argumentos debían cumplir, y que los escritores no podían transgredir. Y esto tiene que ver con la política editorial.

Los bolsilibros de la época eran productos estándar. Ante todo, tenían una extensión fija y los autores no podían pasarse ni quedarse cortos: 126 páginas en los años cincuenta y sesenta, y 96 a partir de los setenta. Y dosificar la historia para ajustarla a esa extensión no debía resultar fácil. Obligaba a prolongar artificialmente la historia, o a darle un final abrupto, según el autor hubiera sido, o no, capaz de controlar el relato. Pero no era ese el único, ni siquiera el principal constreñimiento editorial. El principal era el determinado por los gustos del público lector, o los que el editor, a tenor de las ventas, interpretaba que eran. Hay que recordar que aquellas novelitas eran un producto

de consumo en el sentido más literal del término. Algo para pasar un rato entretenido, para olvidar por un rato los problemas cotidianos y sumergirse en un mundo de fantasía y aventuras. El lector no quería que le preocuparan con disquisiciones filosóficas, políticas o morales, ni con descripciones eruditas, complicaciones psicológicas o personajes complejos. Y tampoco quería sorpresas. Ni que el protagonista fuera cobarde o traidor, ni que la chica fuese fea o malvada, ni mucho menos que la novela no tuviese un final feliz en el que el héroe derrotase al malo y se quedase con la chica. Cuando alguien compraba una de estas novelitas sabía lo que buscaba, y esperaba que la novela se lo proporcionarse. Así, aquellos bolsilibros tenían algo de producto industrial, de fabricación en serie. Variaban los argumentos, pero compartían unas características comunes, que son las que hemos señalado.

Por supuesto, todo esto es relativo. Los lectores tampoco eran tontos. Sabían distinguir perfectamente entre los buenos y los malos escritores, y por ello las novelas de Silver Kane, Keith Luger, Curtis Garland o Fidel Prado eran más apreciadas que las de autores de más baja calidad (la excepción, un tanto inexplicable es Marcial Lafuente Estefanía, pero de ello hablaremos luego). Y recordemos además que las novelas del Coyote de los años cuarenta tuvieron un éxito descomunal, y eran exactamente lo contrario del bolsilibro industrial que acabamos de describir. Pero Mallorquí fue una excepción, y no sirve para invalidar lo antes expuesto. Y en cuanto a los escritores de mayor calidad, como los antes mencionados, sus textos eran mejores, estaban mejor escritos, pero en absoluto se apartaban de los cánones establecidos. Ni se enredaban en reflexiones ni se apartaban del patrón del héroe, apuesto, valiente y diestro con las armas, la chica guapa y buena, el enemigo traicionero y por supuesto un final feliz que dejase al lector satisfecho.

Otra peculiaridad de aquel Oeste de la novela popular tiene que ver con los argumentos. Ya dijimos antes que las novelas populares del Oeste del primer tercio del siglo XX se consagraban, casi exclusivamente, al enfrentamiento de los blancos con los indios. Los fuertes de la frontera, los poblados indios (con su inevitable poste de tortura) y las llanuras escenario de ataques y persecuciones eran el universo de aquellas novelas. En cambio, en los bolsilibros de los años cincuenta y siguientes los conflictos con los indios brillan por su ausencia. Pue-

den contarse con los dedos de la mano las novelas en que los indios aparecen, siquiera sea marginalmente. Como también brilla por su ausencia la epopeya de la colonización, la historia de las caravanas de carromatos en que los pioneros atravesaban aquel territorio en busca de tierras en las que asentarse (las rutas de California y Oregón). Y ello pese a que eran materia argumental frecuente en las películas que nos llegaban de Hollywood.

Borradas de los bolsilibros las guerras indias y la epopeya de la colonización, vaya usted a saber por qué, los argumentos de dicha novelería se desarrollaron exclusivamente en dos escenarios: el rancho y el *saloon*.

Las posibilidades, y las variaciones, argumentales del rancho eran evidentes. Los relatos localizados en aquel entorno versaban sobre las guerras entre ganaderos y ovejeros, las disputas por las tierras, con rancheros poderosos y agresivos que pretendían expandirse a costa de sus vecinos más débiles, las fechorías de los cuatreros que robaban ganado y el inevitable linchamiento si eran capturados (la "corbata de cáñamo"), el transporte de los grandes rebaños hacia los mercados del norte (la ruta de Abilene)… El héroe de tales historias solía ser el vaquero pobre, pero honesto que al final tenía que imponer su ley a tiros, o el pequeño ranchero que se defendía de algún poderoso vecino y que al final también tenía que resolver los problemas a balazos. Y la heroína solía ser la bella y decidida hija del ranchero que al término de la narración caía en brazos del vaquero pobre o del pequeño y honesto ranchero.

En cuanto al escenario del pueblo y el *saloon*, no era menos tópico: el *sheriff* que intentaba imponer la ley, el forastero que llegaba al pueblo por cualquier motivo (tal vez en busca de alguien, tal vez huyendo de su pasado) y que resultaba ser un famoso pistolero, la partida de cartas que invariablemente terminaba a tiros, la llegada del forastero al *saloon* donde, por una u otra razón, era objeto de una provocación que terminaba también a balazos, el poderoso cacique local que tenía al pueblo en un puño (y al *sheriff* comprado) y al que inevitablemente terminaba enfrentándose el forastero…

Estos eran, básicamente, los ingredientes de todas aquellas novelas. Y todo ello, la escasa variedad de temas, la ritualización de escenas, y aun de expresiones, los condicionantes argumentales (héroe valeroso,

villano traidor, chica guapa y final feliz), y la reducción descriptiva del entorno a su mínima expresión, se tradujeron en un Oeste tópico, codificado, rutinario, y convirtieron aquella literatura en una especie de producto industrial de factura perfectamente conocida, dirigida a cumplir sin matices las expectativas del lector. En suma, un producto de consumo rápido, de usar y tirar, que no tenía mayor pretensión que proporcionar un rato de agradable entretenimiento.

Por qué esta literatura popular de la España de mediados del siglo XX se decantó abrumadoramente por los relatos del Oeste, y no por otros escenarios es algo que puede suscitar extrañeza. Si esta literatura estaba ritualizada según códigos bien definidos como los que acabamos de exponer, ¿qué más daría que el escenario fuera el Oeste americano o que lo fueran las selvas africanas, los mares lejanos o cualquier otro tiempo o lugar? Y aquí, para responder, tenemos que volver a lo que ya señalamos páginas atrás: el enorme atractivo del universo del wéstern, las enormes posibilidades argumentales que ofrecía (incluso a pesar del severo recorte de escenarios a que el bolsilibro las sometió) y, sobre todo ello, la implacable máquina del cine de Hollywood que logró grabar aquel universo en el imaginario colectivo de los españoles.

En aquella literatura hubo escritores de todo tipo. Los mejores, los de mayor calidad, son fácilmente reconocibles por el favor con que les premió el público lector. Mencionaremos a cinco: Francisco González Ledesma (Silver Kane), Miguel Oliveros Tovar (Keith Luger), Pedro Víctor Debrigode Dugi (Peter Debry), Fidel Prado (que escribió con su propio nombre), y en años posteriores, Juan Gallardo Muñoz (Donald Curtis, Johnny Garland y Curtis Garland entre otros seudónimos).

Todos ellos tuvieron un nivel cultural y profesional apreciable. Francisco González Ledesma (1927-2015) fue abogado y periodista, asesor jurídico de la editorial Bruguera, más tarde redactor jefe del periódico *La Vanguardia* y ganador del Premio Planeta, con una exitosa carrera como autor de novelas policíacas.[11] Miguel Oliveros Tovar

11 Francisco González Ledesma nos ha dejado una interesante autobiografía titulada *Una historia de mis calles*. Sobre el autor véase también Eguidazu, *Una historia de la literatura popular española*, pp. 684-688.

(1924-1985) fue licenciado en Derecho y funcionario del Ayuntamiento de Valencia, amén de autor teatral y guionista cinematográfico. Pedro Víctor Debrigode Dugi, personaje de vida aventurera, estudió Derecho. Por su parte Fidel Prado Duque (1891-1970), de cuya vida conocemos poco, fue periodista y autor de letras de cuplés.[12] Y en cuanto a Juan Gallardo Muñoz (1929-2013), aunque sin estudios, fue periodista y actor de teatro y acumuló una cierta cultura autodidacta.[13]

Todos ellos coinciden en algunas características: en primer lugar, al igual que sucediera con tantísimos escritores de novela popular, no fueron escritores especializados en un solo género, en este caso la literatura del Oeste, sino que cultivaron otros, incluso muchos otros, atendiendo a la demanda de las editoriales. Así, González Ledesma se dedicó también el género policíaco, y de hecho fue (y es) más apreciado entre los críticos y lectores por sus novelas policíacas que por sus relatos del Oeste.[14] También Miguel Oliveros cultivó asimismo el género policíaco (en el que fue más apreciado por sus lectores), y también, aunque en mucha menor medida, algunos otros. En el caso de Juan Gallardo la variedad de géneros que cultivó fue mayor, pues junto a relatos del Oeste y policíacos escribió también novelas de terror, de ciencia ficción y aun de piratas. Solo Fidel Prado se especializó en literatura del Oeste, aunque antes de dedicarse en exclusiva a ella tocó brevemente, en los primeros años cuarenta, otros géneros como el policíaco y la novela rosa.

En segundo lugar, estos autores tampoco escaparon a los constreñimientos y condiciones de este mundo del bolsilibro al que antes nos hemos referido y a los que estuvieron sometidos todos los escritores de la época, lo que es lo mismo que decir que no se desmarcaron en absoluto de la disciplina editorial. Si destacaron en el panorama de la

---

12 Autor, por cierto, de la letra de "El novio de la Muerte", himno de la Legión.

13 Sobre todos estos autores, véase el libro del autor de estas páginas citado en la nota anterior, pp. 429-432, 509-521, 688-690 y 729-732.

14 En sus años finales publicó un buen puñado de novelas policíacas ambientadas en Barcelona y protagonizadas por un viejo y escéptico policía, el comisario Méndez.

novela popular de aquellos tiempos, y gozaron del favor de los lectores, no fue porque sus novelas se apartaran, en absoluto, del canon, sino simplemente porque su calidad era superior.

Junto a este reducido grupo de escritores de cierto nivel, cabe citar a bastantes otros de calidad variable. Hubo algunos estimables, o al menos, dignos, pero no faltaron los regulares, los mediocres y los decididamente malos. No es cuestión de mencionar aquí a todos esos autores, pero sí queremos dejar constancia de los más conocidos.[15] Entre los de la primera hornada citemos a Federico Mediante Noceda, Eduardo de Guzmán (Edward Goodman), Jacinto León Ignacio Ruiz de Cárdenas (J. León y J. de Cárdenas), y Enrique Cuenca Grancha (H. C. Granch). De los años cincuenta y sesenta, a Rafael Segovia Ramos (Raf Segrram), Miguel Cussó (Michael Kuss), Francisco Defauce (Tony Wanton y Peter Doom), Luis García Lecha (Clark Carrados), Jorge Gubern (Mark Halloran), Arsenio Olcina Esteve (A. Rolcest), Rafael Goicoechea (Raf G. Smith), Nicolás Miranda (Joe Sheridan), José Luis Benet Sanchís (Joe Bennet), Antonio González Morales (Anthony G. Murphy), Octavio Cortés Faure (O. C. Tavin), Luis Rodríguez Aroca (Lewis Haroc), Francisco Cortés Rubio (Frank Mac Fair), Enrique Jarnés Bergua (Eirik Jarber) y Manuel Arsis Solbes (M. de Silva). Y por fin, de los años posteriores, a Antonio Vera Ramírez (Lou Carrigan) y su hermano Francisco Vera Ramírez (Duncan M. Cody), Pedro Guirao (Peter Kapra), Francisco Caudet (Frank Caudett), José María Moreno García (Joe Mogar), María Teresa March (Mark Sten) y Antonio Viader Vives (Ricky Dickinson). Fueron miles los bolsilibros del Oeste que salieron de sus plumas.

Hemos dejado para el final al autor que, como ningún otro, encarna la novela popular española del Oeste de la segunda mitad del siglo XX: Marcial Lafuente Estefanía (1903-1984). Es un autor[16] que

15 También entre ellos los hubo con un nivel profesional y cultural nada desdeñable: profesores universitarios, juristas, periodistas, militares, funcionarios…

16 Sobre Marcial Lafuente Estefanía, véanse Charlo, "Marcial Lafuente Estefanía y sus compañeros los escritores de novelas del Oeste" y Eguidazu, *Una historia de la novela popular española*, pp. 667-672. Su compañero de los años de escritor en la editorial Bruguera, Francisco González Ledesma (Silver Kane), nos ha dejado

brilla con luz propia en la historia del bolsilibro, no solo por su enorme producción (más de 3.300 títulos) sino por su inmensa popularidad. Vendió millones de ejemplares, no solo en España, sino en toda Iberoamérica (se dice que llegó a vender en vida más de cincuenta millones de ejemplares), e incluso hoy en día se continúa reeditando.

Para miles de lectores, e incluso para muchos que no lo son, su nombre está indisolublemente unido a la novela popular del Oeste. Y lo más sorprendente de tal popularidad es que no parece responder en absoluto a su valor literario. Por el contrario, su calidad como novelista deja bastante que desear, por decirlo de forma amable. En sus novelas se condensan todas las características negativas de aquel tipo de literatura a las que antes nos hemos referido. Las novelas de Estefanía estaban mal escritas, con un estilo elemental, sin el menor cuidado por la gramática. Los argumentos eran rutinarios, repetitivos, con personajes esquemáticos y situaciones previsibles, hasta el punto de que el más obtuso de los lectores era capaz de adivinar la evolución de la trama y, por supuesto, de anticipar el desenlace. Abundaban los lances inverosímiles, excesivos incluso en un género en que la verosimilitud no era moneda corriente, por ejemplo, duelos en los que el héroe sacaba su revólver en "décimas de segundo" y era capaz de abatir simultáneamente a seis rivales a la vez, a dos balazos por barba (en las novelas de Estefanía había siempre muchos muertos). El Oeste de sus relatos era un Oeste tópico, plagado de lugares comunes, ayuno de descripciones, carente de rigor histórico más allá de cuatro elementales detalles. Sus relatos podían estar localizados en Nuevo México o Montana, en Dodge City o El Paso, pero lo mismo podían estarlo en cualquier otro lugar, pues nada se nos decía sobre el entorno.

Marcial Lafuente Estefanía, hombre afable, educado y buena persona según quienes le conocieron y trataron, tiene una biografía esquiva. Algunos de sus detalles son ciertos, como que en la Guerra Civil luchó en el bando republicano, que fue comisario político, lo que le valió una severa condena al término de esta. Que al quedar en liber-

---

también algunas pinceladas biográficas, no necesariamente verdaderas, en "El martirio fue una fiesta" y en *Historia de mis calles*, p. 310.

tad pudo establecer contacto con el editor vigués Eugenio Barrientos, fundador de la editorial Cíes, lo que le permitió iniciarse como novelista en la colección *Biblioteca X. Novelas de vaqueros* y luego en la muy apreciada colección *Rodeo.*[17] Que casi desde el comienzo sus novelas se ganaron el favor de los lectores. Que, siempre como autor de novelas del Oeste (sus incursiones en otros géneros fueron efímeras), colaboró también con otras editoriales como Ediciones Clíper y, sobre todo, con la editorial Bruguera, en la que se convertiría en su escritor estrella junto a la reina de la novela rosa Corín Tellado. Pero en cambio otros episodios de su biografía son mucho menos claros. En las pinceladas biográficas aparecidas en la época se resalta su titulación como ingeniero de Caminos y sus viajes por los Estados Unidos, de los que le vendría su "profundo" conocimiento del mundo del Oeste americano (al decir de la propaganda editorial), pero quienes lo han investigado no han encontrado pruebas de lo uno ni de lo otro.[18] Y en todo caso, ese supuesto conocimiento del Oeste, su historia y su geografía, aun de ser cierto, no trasluce en absoluto en sus novelas. Casi cualquiera que hubiera desempolvado un mapa de los Estados Unidos y hubiera visto unas cuantas películas del género sería capaz de escribir novelas parecidas.

Que un escritor de tan escasa calidad alcanzara la inmensa popularidad de que disfrutó es un misterio para quien escribe estas líneas. Evidentemente, Estefanía logró conectar con un gran número de lectores, mucho más que otros escritores de superior nivel, y ese es un mérito que se le debe reconocer. Tal vez lo reiterativo de sus novelas, todas en el fondo iguales como gotas de agua, respondía a lo que en realidad demandaba aquel tipo de lectores: un entretenimiento sencillo y sin complicaciones, un producto estándar perfectamente previsible, igual que el que exigiría un comprador de *donuts* o de hamburguesas que no quería novedades ni sorpresas al consumir

17 Ya antes, en 1943, había publicado su primera novela del Oeste en la editorial Marisal.

18 Quien más ha investigado la vida de Estefanía es José Ballesta, autor del documental *Marcial Lafuente Estefanía, Galicia mais Oeste que nunca* (2013).

su producto. Es al respecto ilustrativo que la propia propaganda editorial de Bruguera resaltara la simpleza del estilo de Estefanía como algo positivo, como una cualidad a valorar por parte de los lectores: "… un estilo llano, directo, sin la menor complicación estilística, sin ahondamientos psicológicos y reduciendo a la mínima expresión cualquier referencia al paisaje, su relato sumerge al lector desde la primera página en su objetivo esencial: la acción".[19] No cabe mayor claridad.

Estefanía reinó en los quioscos durante casi cuatro décadas. Publicó abundantemente en la editorial Bruguera, como antes dijimos, pero también en otras editoriales. Incluso se dio el caso de que una editorial rival, Rollán, consiguió robárselo a Bruguera con un contrato de los que no se pueden rechazar, y le disfrutó durante un tiempo antes de que volviera a su casa anterior. Tal era su atractivo entre sus lectores que incluso se llegaron a publicar colecciones de bolsilibros exclusivamente dedicadas a sus novelas.[20]

Incluso reinó después de su muerte, porque bajo la firma de "ML Estefanía", convertida ya en una marca comercial, sus hijos y sobrinos continuaron escribiendo novelas que se sumaron a las continuas reediciones de las novelas del "maestro". Hoy en día, se siguen vendiendo en los quioscos de España e Iberoamérica.

Aquel mundo del bolsilibro pasó. Y con él, aquel Oeste estereotipado y esquemático que, pese a su pobreza, sirvió de entretenimiento a toda una generación. Pero no ha desaparecido del todo. Aunque reducido a una categoría de lectores más limitada, se sigue editando y vendiendo. Tal vez porque sigue ofreciendo una lectura sin pretensiones, fiel a unos códigos que ofrecen al lector un producto previsible, sin sorpresas que no desea, y que le garantizan un rato de emoción a raudales.

---

19 Contraportada de la novela *Nido de víboras* (colección "Marcial Lafuente Estefanía. Serie Oro").

20 La editorial Bruguera le dedicó en exclusiva, o casi, nada menos que seis colecciones. La editorial Rollán, otras seis. La editorial Dólar, tres y Ediciones B, heredera de Bruguera, cinco.

Bibliografía

ÁLVAREZ MACÍAS, Juan Francisco. *La novela popular en España. José Mallorquí.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1972.

ANDERSON, Terry L. y Peter HILL. *El no tan salvaje Oeste.* Stanford: Innisfree/Stanford University Press, 2014.

BALLESTA, José, dir. *Marcial Lafuente Estefanía, Galicia mais Oeste que nunca.* Documental, 2013.

CHARLO, Ramón. *José Mallorquí, creador del Coyote. Estudio sobre su vida y su obra*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2004.

— "Marcial Lafuente Estefanía y sus compañeros los escritores de novelas del Oeste". *La novela popular en España*, vol. 2. Madrid: Ediciones Robel, 2011.

EGUIDAZU, Fernando. *Del folletín al bolsilibro. Cincuenta años de novela popular española 1900-1950.* Guadalajara: Silente, 2008.

— *Una historia de la novela popular española 1850-2000*. Madrid: Ediciones Ulises/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021.

GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco. *Una historia de mis calles.* Barcelona: Planeta, 2006.

— "El martirio fue una fiesta". *La novela popular en España*, vol. 1. Madrid. Ediciones Robel, 2000.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Elena y José Luis MARTÍNEZ MONTALBÁN, coord. *El hombre tras la máscara. José Mallorquí, su escritura y su tiempo.* Madrid: Breamo/Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2016.

Entre dos mitos. Billy el Niño y la novela *El bandido adolescente* de Ramón J. Sender

Mary S. Vásquez
Davidson College

El pistolero y el querido. Estas palabras evocan dos visiones de Billy el Niño, *Billy the Kid*, en el imaginario público, prevaleciendo, por mucho, la primera, y siendo tan localizada como intensa la segunda. La novela de Ramón J. Sender *El bandido adolescente* (1965) recoge la leyenda de Billy. Me propongo en estas páginas analizar *El bandido adolescente* y, como complementos de la novela senderiana, dos textos contestatarios que ofrecen un mito alternativo, una contranarrativa de la construcción social y cultural que fue Billy el Niño. Las dos obras interesan también por haberse concebido, escrito e interpretado precisamente en tierras de Billy. Ambas son más contemporáneas que *El bandido adolescente*, y presentan nuevas lecturas de Billy el Niño. En la consideración de las tres obras, nuestro énfasis va a ser,

en cada caso, casi totalmente en la representación artística, imaginativa, de la vida de *Billy the Kid*, no en los escasos hechos que se saben sobre su vida real. Primero, es esencial contextualizar al autor y también situarlo en el Oeste y sobre todo en el Sudoeste de Estados Unidos, tierras de Billy el Niño y donde transcurre toda la acción de la novela senderiana.

El oscense Ramón J. Sender es uno de los gigantes de la narrativa española del siglo XX. Nacido en 1901 en Chalamera de Cinca, se exilió de España a Francia en 1937, en plena Guerra Civil, teniendo ya en su haber un nutrido corpus de obras publicadas. En el 39, embarcó para México. Durante sus tres años transcurridos en la antigua Nueva España, fundó una editorial, publicó dos novelas y una pieza teatral, y escribió una tercera novela. Por sentirse incómodo en la comunidad de exiliados españoles de Ciudad México, se trasladó en 1942 a Estados Unidos, específicamente a New Mexico. Sender fue profesor, primero en la New Mexico Highlands University y luego en la University of New Mexico en Albuquerque. En esta universidad impartió clases durante 16 años, siendo un profesor muy querido. Al jubilarse, Sender se mudó a California, donde le dio la bienvenida la University of Southern California. En las aulas de esta universidad enseñó durante siete años, y durante un octavo fue allí escritor en residencia antes de jubilarse de forma definitiva. Falleció de un infarto cardíaco en enero de 1982 en San Diego (California).

Los cuarenta años de exilio que pasó Sender en Estados Unidos fueron de una actividad literaria muy intensa. Muestra de ello son 16 novelas, siete colecciones de cuentos, tres piezas teatrales, dos poemarios más unos dos mil artículos periodísticos. Sender fue un escritor que supo beber de las fuentes culturales de los sitios donde vivió. Así fue en México, y luego, muy sustanciosamente, en el Oeste, y sobre todo en el Sudoeste, norteamericanos, donde escuchó y aprendió la historia y el legado legendario de la región, y especialmente de New Mexico. Productos de este hondo conocimiento, además de la novela que nos ocupa aquí, son *Novelas ejemplares de Cíbola* (1961), una colección de cuentos, y *Relatos fronterizos*, de 1970, que contiene el cuento “Aquel día en El Paso”, sobre la discriminación contra el his-

pano en el Sudoeste y que Víctor Fuentes recomendó que fuera una lectura obligatoria en los colegios de España[1].

El Sudoeste, y el Oeste en general, en el último tercio del siglo xix, cuando vivió Billy el Niño, constituían una región de vida arriesgada donde cundía la violencia, y donde la ley se reducía muchas veces a la pistola del uno y la del otro. Sus tierras habían formado parte de México hasta el Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848, al final de la guerra entre Estados Unidos y México, que tuvo que ceder al país norteño casi el 40 por ciento de su territorio nacional, todo el Oeste de Estados Unidos y partes de lo que son ahora los estados de las Grandes Llanuras. Ya no regía la ley mexicana, y los intentos de establecer la estadounidense eran esporádicos y provisionales. Asumían la imposición de la ley, entonces, bajo su propia definición, bandos de pistoleros, cambiantes de composición siempre, liderados por los de mayor autoridad, o por su atrevimiento o por poder atraer la precaria lealtad de otros, o simplemente por el temor inspirado en los del entorno. Llegaron a la región muchos anglos y, a partir de 1865, sureños vencidos en la Guerra Civil estadounidense, que habitaban una tierra arruinada, a probar suerte en el Oeste. La combinación en la región de indígenas, hispanos y anglos era, inevitablemente, explosiva. Entre los hispanos permanecía, por supuesto, la riqueza del cuerpo identitario, lingüístico y cultural, que, con el tiempo —tampoco tardó mucho— el gobierno de Estados Unidos pretendió debilitar para ejercer sobre estas tierras un control absoluto, pretensión impuesta siempre imperfectamente[2]. New Mexico se convirtió en territorio de Estados Unidos

---

1 Víctor Fuentes, "Constantes y variaciones exílicas en la obra (americana) del último Sender", p. 217.

2 No eran solamente los anglos los que intentaban borrar la identidad hereditaria del hispano en el Sudoeste. En 1929, en Corpus Christi, Texas, se fundó la League of Latin American Citizens (LULAC), "the first major organization dedicated to the assimilation of the Mexican into the 'American' melting pot". Su constitución declaraba su propósito: "to develop among the members of our race the best, purest and most perfect type of a true and loyal citizen of the United States of America". Abogaban por abandonar el uso de la lengua española. John R. Chávez, *The Lost Land: A Chicano History of the Southwest*, p. 113.

en 1858 y tardó en hacerse estado, con la llegada de una estructura y unas instituciones gubernamentales que esto supone, no haciéndolo hasta 1912.

En este ambiente surgieron los llamados *desperados* (desesperados) que no seguían otra ley más que la suya y que ocupaban en el imaginario público un término medio entre el miedo total y la admiración solidaria por una rebeldía experimentada vicariamente. John R. Chávez en *The Lost Land* (1984) documenta la existencia en California de dos pistoleros hispanos que se hicieron míticos, Tiburcio Vásquez y Joaquín Murrieta, como Billy el Niño en New Mexico[3]. El entorno y sus condiciones favorecían la fragua de este fenómeno.

Sobre el *desperado* que nos ocupa en estas páginas, los datos fidedignos de su vida son pocos. Nació en Nueva York, probablemente a finales de 1859. Billy, que se llamaba en realidad Henry, era el primogénito de dos hermanos. La familia se mudó varias veces, a Indianápolis y después, fallecido ya el padre de Billy, posiblemente a Colorado. La madre de Henry/Billy contrajo segundas nupcias en Santa Fe, New Mexico, y la familia eligió ir a vivir a Silver City, en el mismo estado. Catherine, la madre de Billy, era tuberculosa, y parece probable que la familia buscara climas más áridos y más propicios a una cura. Cuando su madre murió solo 18 meses después, dejando a Billy huérfano de padre y madre, el muchacho, de 14 años, se lanzó a una vida azarosa, sin guía ni asesoramiento alguno. Según la leyenda, mató por primera vez ese mismo año y se convirtió muy pronto en pistolero por vocación y en mito naciente. En realidad, según la investigación llevada a cabo por Juan Espadas[4], parece que pasó dos años en Arizona, donde fue detenido injustamente por un robo que no había cometido. Se cree que mató por primera vez allí, en 1877. Pasó luego a New Mexico, donde adoptó un alias, William H. Bonney, y empezó a llamarse a sí mismo Billy. Allí se inició en la vida de ban-

3 Murrieta se convirtió en el imaginario popular californio en un héroe de la resistencia al dominio anglo. Chávez, pp. 48-49.

4 Juan Espadas, "El lugar de *El bandido adolescente* en la mitología de Billy the Kid".

dolero de profesión y, pronto, en un mito naciente. Ramón J. Sender se acerca literariamente al tema en *El bandido adolescente*, valiéndose extensamente de un texto publicado en 1882, un año después del asesinato de Billy a traición, escrito supuestamente por el *sheriff* que lo mató, pero redactado en realidad, según parece, por un periodista, Ash Upton.

En *El bandido adolescente*, Sender traza cronológica y artísticamente la vida de Billy desde su triste iniciación como bandolero hasta el asesinato del Niño en 1881, a los 21 años. Asimismo, el narrador reflexiona sobre los avatares de la vida del joven *desperado* y sigue la evolución de Billy desde asesino de un hombre, por un supuesto insulto, hasta pistolero experimentado, luego miembro de bandos y, pronto, líder de ellos, y de ahí persona temida por su propia cuenta, hasta ser la más temida de todas, ya legendario en vida.

La novela se organiza a través de una especie de estructura doble. La acción de la obra transcurre en el condado de Lincoln, New Mexico. Existen en el pueblo de Lincoln dos negocios rivales, el montado y defendido por los dos potentados locales Dolan y Murphy, y el otro en manos de los rancheros Chisun y Tunstall y el abogado Alexander McSween. Estos negocios sirven de metáforas de la lucha por el poder entre estas dos agrupaciones. Su competencia por el control de Lincoln se multiplica en círculos concéntricos para constituir el armazón de la acción narrativa, y es la estructura organizadora de ella. Dicha rivalidad da lugar a la "Guerra del Condado de Lincoln", sin que haya, por parte de Dolan y Murphy, ni tampoco por parte de Billy, que está la mayor parte del tiempo con sus contrincantes, ninguna reticencia ante el recurso a la pistola y la sangre vertida. El otro elemento organizador de la acción relatada en la narrativa senderiana son los movimientos de Billy, que son el hilo constante que se sigue antes y después de la actuación de esta estructura y a través de ella. Este elemento tiene la horizontalidad de una flecha, creando una metáfora de la vida del Niño mismo.

La prosa de *El bandido adolescente* es enérgica, a veces pujante, acoplándose al continuo movimiento de Billy, a la rapidez de sus andanzas por su mundo. Predominan los verbos de acción. Las oraciones son en su mayor parte cortas; propulsan la narración siempre hacia



Billy el Niño, c. 1880.

adelante, hacia la próxima cabalgata desesperada, la próxima intriga, el próximo cambio de bando, la próxima muerte. Al mismo tiempo, hay remansos textuales en los que el narrador reflexiona sobre los rasgos del carácter del Niño, de una psique compleja, sobre todo para una persona de tan tierna edad, y sobre los considerables cambios producidos en el Kid por los azares y las posturas elegidas en una vida de constante peligro, peligro creado por él y del que él también era un objeto continuo. La prosa senderiana en la novela es a veces austera. Parece haber un solo caso de evocación poética del entorno natural: "Era un paisaje gris con grandes manchas de agua como espejos rotos aquí y allá"[5]. Sin embargo, los espejos rotos connotan la posdata de un acto violento. La amenaza para el Niño y sus hombres, y para los

5 Ramón J. Sender, *El bandido adolescente*, p. 86.

bandos contrarios, y el presentimiento de peligro, están continuamente presentes, en el mismo aire que se respira y en la bóveda encima de ellos. "El cielo estaba sin una nube y por él pasaban dos aves de presa" (108). Normalmente en el texto, la naturaleza es dura, como las vidas de los que la habitan. Se conjuran imágenes de los colores pardos, la parca vegetación, unos arbustos y algún árbol valiente que brotaban en las orillas de uno de los pocos arroyos del llano nuevomexicano, las formaciones rocosas que dificultaban el paso, bellas en su dramatismo escueto, el acantilado alto y vertical que subió el Kid, valiéndose solo de las manos y los pies, en su pretendida huida de una escaramuza letal. Es una tierra de difícil cultivo y de insegura cosecha. Un desafío paralelo existía entre las personas. Sobre una figura de Lincoln, Billy nota "su pupila de animal carnicero" (119). Sobre el *sheriff*, Pat Garrett, comenta Billy en un momento que "es un hurón rastreador con sangre en los ojos'" (198) y, refiriéndose a un ranchero local, el narrador de la novela opina que "sus ojos eran de ave de presa asustada" (204). En un encuentro con un amigo-enemigo que vamos a analizar, Billy y él "[s]e miraban a los ojos sonriendo (en realidad más que sonreír lo que hacían era enseñarse los dientes como los lobos antes de la pelea)…" (105). La dificultad de vivir era omnipresente en este mundo.

A ratos interviene el narrador directamente en su texto: "como dije antes", "como digo", "como he dicho antes", "los documentos que he leído", "las razones que dije antes". Estas intromisiones personalizan la narrativa y le dan una sensación de inmediatez e intimidad. Son propias, además, de una transmisión oral, creando en los oyentes/lectores un grado de credibilidad en la relación.

El bandido ofrece una plétora de personajes. Puesto que Billy interactuaba de alguna forma con cada uno de ellos, y como muchos de ellos influyeron, en algunos casos profundamente, en la vida azarosa del Niño y su muerte, conviene examinar algunas de estas figuras (cada uno de las cuales existió en la vida del Billy verdadero, aunque este hecho es, por supuesto, extratextual). Billy guarda una lealtad inquebrantable hacia dos personajes de la novela. El ranchero letrado inglés Tunstall procura enseñarle en su camino o, mejor dicho, carrera por la vida, y sirve de mentor y de figura paterna para este chico

huérfano. El Niño admira los estantes repletos de libros en la casa de Tunstall y reconoce la honradez de este hombre. Billy no permite que se hable mal de Tunstall, aunque este es, también, asesinado. El Kid siente por el resto de su corta vida un duelo muy hondo por Tunstall.

El otro personaje por quien el protagonista de *El bandido* guarda una lealtad permanente es Tom Folliard, un tejano que es miembro incondicional del bando de Billy, sea cual sea tal bando en determinado momento. En la cantina, escenario de violencia diaria, se aposta en la barra, vigilando constantemente para proteger a Billy de cualquier agresión, sobre todo cuando sospecha que el Niño está desprevenido. Está dispuesto siempre a intervenir con su propia pistola. Cuando el bando de Billy va hacia una derrota segura y quedan pocos vivos, Folliard se niega a abandonar a Billy para salvarse. El asesinato de Folliard sume al Niño en una honda tristeza.

El narrador de *El bandido adolescente* pinta de Pat Garrett un retrato complejo. Garrett es uno de los personajes representados con más profundidad en la obra. Fue elegido *sheriff* del condado de Lincoln en 1880; al año siguiente, morirá a sus manos el Niño, por una doble traición. Ambos, Billy y Garrett, comentan en la novela que antes eran amigos. El Kid incluso lo veía como un hombre de honor. En realidad, Garrett era el representante de una "ley" injusta, del poder de los que vivían ajenos a su entorno y para quienes el hispano era poco más que invisible. El texto *The Authentic Life of Billy the Kid* (1882), escrito por Garrett/Upson, está lleno de elogios a Billy que Sender recoge. Según el narrador de *El bandido*, el *sheriff* hasta escribía poemas, "pero los suyos eran versos de policía" (60). Pero, por toda su aparente inteligencia, su lengua de plata y su supuesta historia de amistad con Billy, en algunos aspectos del retrato que ofrece de él el narrador de la novela de Sender, Garrett a fin de cuentas era, sobre todo, un asesino, como se le representa convincentemente en el texto cinematográfico *In Their Own Words*. En la novela, Billy no tarda en ver claramente al verdadero Garrett, o al Garrett en quien el *sheriff* se había convertido. El narrador de *El bandido* reproduce el pensar y el hablar de Billy sobre esta figura. "Si podían matar a Garrett no serían ya molestados por algunos años y tal vez los dejarían en paz para siempre, según decía Billy" (224). La oración capta la naturalidad con la que mataba que llegó a caracterizar a Billy.

Según el retrato ofrecido por el narrador, Billy tenía cierto atractivo físico. "Su rostro tenía líneas delicadas y sugería más bien un carácter apocado. Su dulzura natural y su belleza un poco feminoide en la edad impúber hacían que algunos se equivocaran con él" (27-28). Acusaba además "inclinaciones románticas que no iban a ayudarle mucho, pero pronto aprendió también que el hombre valiente es el que dice la última palabra… Así su romanticismo se hizo realista y prudente desde el principio" (28). Sentía Billy resonancias del catolicismo de su madre irlandesa y respetaba la Iglesia. Tenía un desarrollado sentido de la ironía. Era a la vez infantil y cruel; en el pueblo de Verando, fuera de la cantina, vio a unos pájaros enjaulados. Sacó la pistola y, divirtiéndose, los iba descabezando uno tras otro. Aun así, Billy era, según el narrador, inteligente, razonable y comprensivo. Otro rasgo suyo era la honradez; cuando daba su palabra, cumplía. Era honesto en el juego —prefería el juego hispano, el Monte—, que le gustaba mucho y en el que casi siempre ganaba. Era franco, leal y carente de amargura. El narrador apunta que Billy "tenía nervios fríos y la ausencia completa de miedo de los que han aceptado de antemano la muerte" (37). Parece consistente con esta postura el que fuera supersticioso. Reía mucho, un rasgo que todos notaban. Su risa continua no quitaba su amor por las carreras, montado en su yegua gris, el robo y venta de ganado, y hasta el asesinato, sino que los acompañaba. Billy "vivía para su aventura" (101). Gozaba de una gran popularidad entre hispanos y no hispanos del entorno.

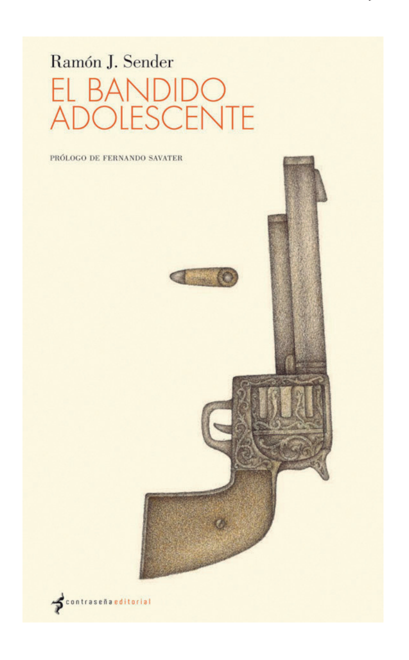
En la creación textual del chico/hombre único que era el Kid, se realiza uno de los aciertos más señalados de la obra de Sender, el diálogo. Las conversaciones son muchas, y Billy se expresa con perspectivas mucho más adultas de lo que se esperaría en un adolescente. Los parlamentos del Niño son a veces, aunque en contadas ocasiones, juguetones. En muchas instancias son filosóficas, de una filosofía que, transcurrido el tiempo, se vuelve cansada, resignada. Se acercan a veces estas intervenciones de Billy al aforismo. Así, le dice al compañero Charlie Bowdre, "[C]uanto más vale el enemigo más vales tú" (110) y, hablando con Jesse Evans, "Con Tunstall aprendí yo que un hombre no vale más que otro, y que todos los que han nacido dan cara a la muerte, quieran o no, y los mejores no hablan de eso ni lo capitalizan como nosotros" (153). El narrador comenta en un momento la pre-

sencia de arcaísmos en el habla española de New Mexico. Estas usanzas arcaicas existen todavía, hasta cierto punto, hoy, en Arizona y, más todavía, en New Mexico, a pesar de la creciente influencia del español *standard* y del inglés, produciendo este último, en combinación con el español, el llamado S*panglish*, una mezcla de los dos idiomas.[6]

El Niño, según el narrador, empezó a sentir, por primera vez en su corta y accidentada vida, presagios funestos. Resultaron ser acertados. Perseguido muy de cerca y casi desesperado, Billy se refugió en casa de un buen amigo, Pete Maxwell, en Fort Sumner, el pueblo donde Billy se sentía más en su casa. Garrett andaba cerca, pero Billy tenía razones para sentirse protegido allí. Los acontecimientos en la casa de Maxwell aquella noche nefasta están, en la novela senderiana, repletos de incógnitas y, por lo tanto, son debatibles. En la versión senderiana, dos hombres llegan a la puerta de la casa de Maxwell. Billy, desde el umbral, pregunta: "¿Quién es? ¿Quién es?". El Billy que se ha conocido a través de la novela, y conocido por todos los que se han cruzado con él en la vida, habría ido a la puerta, pistola en mano y, en la incertidumbre de la oscuridad, habría disparado sin titubear. Inexplicablemente, va al dormitorio de Pete Maxwell y le pregunta quién es. Entra también Garrett, a quien Maxwell ya le ha dicho que el Kid estaba en el pueblo. Ahora le dice en voz baja: "Es

---

6 La persistencia de arcaísmos se debe al aislamiento que existía y a la influencia del ladino, el idioma de los conversos expulsados de España en 1492. Fueron muchos sefardíes, como se sabe, a varios países hispanoamericanos, entre ellos México. Al introducirse y hacerse activa la Inquisición, huyeron muchos de ellos y sus descendientes hacia el norte en los siglos XVI, XVII y XVIII. Se asentaron familias en lo que es ahora New Mexico. Allí mantuvieron sus rituales y su idioma, hasta la llegada de la Iglesia. En este nuevo contexto, practicaron sus rituales en secreto. Pasando el tiempo, las costumbres y el uso del idioma se fueron diluyendo. Quedaron unos cuantos rituales aislados y bastantes vocablos ladinos en el habla. Hoy en día, hay en New Mexico un reencuentro con la identidad sefardí. Se dan clases de ladino y se están publicando obras de ficción, en español, sobre las vivencias sefardíes. El gobierno español acepta solicitudes para conceder la ciudadanía española a los descendientes de sefardíes que presenten documentación fidedigna de haber tenido por lo menos un antepasado sefardí y que cumplan con otros requisitos.



Portada de la novela, Contraseña, 2014.

él". Al volverse Billy, Garrett le dispara, de frente y sin identificarse, ni mucho menos detenerlo, como había dicho antes que preferiría hacer, y acaba con la vida del joven, el 14 de julio de 1881. La postura y las reacciones del Kid en estas escenas son borrosas e incongruentes. El personaje desarrollado en la novela, después de matar a los dos extraños, sin duda habría huido en su yegua gris, como en tantas ocasiones anteriores, y habría salvado la vida. Jamás habría entrado en el cuarto de Maxwell, un lugar cerrado con una sola puerta, para preguntarle la identidad de los dos que se habían acercado a la casa. Billy habría olido el peligro y se habría escapado sin más. Sin embargo, esta es la versión de la muerte de Billy dada por el narrador de Sender y la que aparece en el "libro de Garrett", publicado un año más tarde (y la del final de la vida del Kid que corría en la voz popular del momento y posteriormente). Textualmente, la inconsistencia humaniza a Billy. Lo muestra vulnerable; no es el *desperado* de antes de los cambios producidos en él, sino el ser humano que se confunde, que comete errores que resultan ser mortales. O que acaso está cansado ya, debilitado por su soledad y con sus fuerzas menguadas.

Uno de los logros de la novela senderiana es la evocación compleja y profunda de la relación entre Billy y Jesse Evans, un pistolero amigo-enemigo del Niño que interviene muchas veces a lo largo de *El bandido adolescente*. En el esclarecedor artículo "El lugar de *El bandido adolescente* en la mitología de Billy the Kid", un estudio esmeradamente documentado, Juan Espadas subraya la gran distancia entre la que aparenta ser la interacción extratextual de Billy con Jesse Evans y su representación en la novela senderiana. Hemos visto que Billy, en su presentación por Sender, no existe en un solo plano, sino que tiene múltiples capas. En la caracterización de Jesse, también, se crea un personaje de impulsos contradictorios. Los dos llevan una vida en común de pistoleros y líderes de bandos, pero eso mismo los separa; en su ámbito, la desconfianza puede ser salvadora de la vida de cada uno. Su amistad es condicionada y subvertida por su entorno. El retrato senderiano de Jesse en los primeros tiempos de su amistad incluye varios aspectos físicos normalmente considerados desfavorables en una persona. Es albino y tartamudea. Asimismo, tiene un defecto físico en la lengua, por lo que sus palabras salen siempre distorsionadas. Estas características parecerían darle a Jesse un estatus inferior al del Niño, sobre todo entre personas propensas a ridiculizar a otros. Sin embargo, Jesse es la figura dominante en la relación entre los dos, el que lleva la voz cantante.

La tensión entre Billy y Jesse aumenta a lo largo de su trato. Por una parte, son claramente rivales. En su entorno, los mayores atributos a la hora de medir la superioridad de un bandolero sobre otro son la destreza con la pistola, el éxito en reclutar a otros, atraídos por los triunfos y el don de mando, y el miedo generalizado inspirado por cada uno. Ambos, Billy y Jesse, pretenden ser la figura de autoridad máxima. Pero las varas de medir citadas no apuntan hacia la superioridad de ninguno de ellos.

En sus encuentros, la violencia es subyacente, cuando no está a flor de piel. En uno de estos momentos, ambos hombres tienen la mano puesta en su pistola, y su conversación no es la esperada entre amigos. Habla primero Evans:

> Jesse: Si yo fuera el hombre que dicen que soy, debería matarte.
> Billy: ¿Por qué?

> Jesse: Porque asesinaste a mi amigo Bob.
>
> Billy: ¿Robert Beck? Fue en defensa propia y si a eso vamos, más motivos tengo yo para matarte a ti, Jesse (151).

En su encuentro final, Billy ha apropiado su voz en la relación y domina la conversación.

> Billy: Tu gente y la mía no se encontrarán ya. Ni para bien ni para mal.
>
> Narrador: ¿Por qué no para bien?, preguntó Jesse.
>
> Billy: Dicho está. Ni para bien ni para mal.
>
> Jesse: Pero ya sabes lo que te he dicho sobre Pat [Garrett, el *sheriff*] y eso quiere decir que entiendo lo que dices y lo que callas.
>
> Billy: Mucho entiendes si sabes bien lo que callo (199).

Se separan definitivamente los dos "*amigos mortales*" (106), aunque queden rescoldos del deseo de una conexión, del calor que puede resultar de un acercamiento, y acaso un sentido de pérdida cuando no se realiza.

Se puede defender una lectura homoerótica de la relación Billy-Jesse: las miradas sostenidas entre los dos, los ojos de uno clavados en los del otro, la clara electricidad entre los dos hombres, el silencio guardado por los dos en sus encuentros, la ambigüedad del parlamento final de Billy. Al mismo tiempo, una amistad puede ser intensa, y más todavía una auténtica hermandad, cosa tan poco común en el mundo de estos dos hombres. La intensidad se siente, sobre todo, posiblemente, en una amistad ambigua, de titubeo, de tensión entre el deseo de conexión y una especie de miedo de tenerla, junto con cierta sensación de pérdida al reconocer que no puede ser.

Con el tiempo, varios de los rasgos de Billy fueron modificándose. Tanta pólvora y tanta sangre iban imponiendo cambios en el Kid. Su asesinato de otro *sheriff*, Brady, y sobre todo el de un herrero, querido por todos por su buena fe y su honradez, y al segundo por la espalda en respuesta a un supuesto desaire, le fueron costando apoyos. Estos actos sembraron en los demás sospecha y desconfianza. Después de una huida casi milagrosa de una casa a la que sus perseguidores habían prendido fuego, "[s]e sentía Billy derrotado pero no vencido, ya

que sólo está vencido en la guerra el que acepta los términos del vencedor, según las normas de los viejos tiempos" (131). Pero ahora su confianza y su alegría natural se iban subvirtiendo. El Niño empezó a sentirse, por primera vez, solo. "En aquellos días Billy comenzaba a darse cuenta de la soledad que le amenazaba. A fuerza de mostrarse superior por una razón u otra y principalmente por su intransigente valentía y su sentido propio de las cosas se iba quedando solo. La superioridad cuando se hace excesiva es soledad y la soledad es peligrosa" (156-57).

O sea, que lo que había demostrado sobre sí mismo y lo que había hecho cobraban ahora un precio. Hablando con Jesse Evans, reflexiona Billy: "Yo tengo echada la suerte desde que maté al herrero Carlyle" (199). Evans le ha dicho: "Tú andas más solo que yo, Billy" (197). El Kid se muestra casi arrepentido, si no de sus actos, por lo menos lamenta las consecuencias de ellos. "Más de una vez he pensado que por qué no habríamos de vivir en paz un grupo de buenos amigos… las casas juntas y todos sin cuidados y trago va y trago viene" (197). Las elecciones que ha hecho Billy, la vida que ha llevado, imposibilitan la realización de un sueño así.

Me propongo acercarme ahora a los dos textos alternativos sobre Billy el Niño señalados arriba, respetando las convenciones y las normas de cada medio. Estos dos textos se ofrecen como evocaciones alternativas de Billy, productos de otras fuentes de información, otras interpretaciones, otros propósitos, tal vez otros prejuicios y, en fin, otras pinceladas en el cuadro incompleto, siempre enigmático, que fueron Billy y su perfil en este Oeste violento. Sirven para enriquecer, por la caracterización a veces divergente de la de la novela, las percepciones cruzadas, las ambigüedades y paradojas propias de cada una de las dos obras, nuestra lectura de *El bandido adolescente*.

El film independiente *In Their Own Words. Billy the Kid and the Lincoln County War*, de 2019, se sitúa en una posición textual de apoyo a Billy a través de las palabras de varios de los mismos personajes delineados por Sender en *El bandido adolescente*, y por la existencia de una red de maldad y deshonestidad poblada por los enemigos del Kid. Abundan las conspiraciones y traiciones que al final acaban con la vida del Niño, evocado en las últimas escenas como bello e inocente.

El otro texto es un drama escrito por Rudolfo Anaya, titulado simplemente *Billy the Kid*. Anaya es una figura muy querida en New Mexico por sus aportaciones literarias y culturales, inspiradas en su crecimiento en uno de los pueblos antiguos del llano nuevomexicano, y por su trabajo en pro de la plena incorporación de la historia y ricas vivencias culturales hispánicas en la educación y su reconocimiento no solo en el ámbito académico, sino también en el popular. Una consideración de estas dos obras en diálogo textual con la novela de Sender ofrece la oportunidad de percibir refracciones y matices alrededor de un mismo sujeto, enriqueciendo así nuestra recepción de *El bandido adolescente* en sus múltiples dimensiones.

In Their Own Words (2019) es un texto fílmico de una notable calidad artística y con una actuación relevante por parte de sus actores principales. Michael Anthony Giudicissi es el autor del guion y también el director de la obra. La película sigue las varias etapas de la breve vida de Billy a través de las palabras de personajes leales a él y otros dedicados a su persecución. Alternan los parlamentos de un mismo personaje. Con excepción en parte del Niño y de Jesse Evans, cada personaje se ve en un mismo cuadro en cada una de sus escenas, un cuadro cerrado, sin ninguna actividad fuera de él, y en una misma pose.

El maligno Dolan, miembro de uno de los dos bandos enfrentados en "la Guerra del Condado de Lincoln", como hemos visto en *El bandido adolescente*, se filma en un plano medio. Ha jurado atrapar y matar a Billy. Corpulento y obviamente próspero, con una copa en la mano, a Dolan se le ve siempre sentado, reclinada la silla hacia atrás. Recuerda al padre putativo de Ramiro Vallemediano, cómodo y prepotente después de comer, en el hermoso y duro cuento "Pecado de omisión" de Ana María Matute. Los elementos audiovisuales que ofrece la interpretación fílmica concuerdan con la representación de este personaje en la prosa de Sender. Las palabras pronunciadas por Dolan sobre Billy están cargadas de desprecio y de la arrogancia del triunfo. Este personaje desempeña un papel bastante mayor que en *El bandido adolescente*, destacándose su protagonismo compartido en la ruina del Niño.

Los personajes más matizados en *In Their Own Words* son Alexander McSween, abogado y aliado de Tunstall, el gran rival de Dolan en

la Guerra del Condado de Lincoln, y Pete Maxwell, en cuya casa muere Billy, aun más que el protagonista mismo, Billy. El diálogo textual entre el Pete Maxwell de *El bandido adolescente* y el de *In Their Own Words* es de confirmación mutua, aunque el texto fílmico se dedica mucho más que el texto senderiano al retrato de este personaje. Se filma Maxwell en primerísimo plano contra un fondo negro, apenas iluminado por una vela, y siempre de frente; el ojo de la cámara no se aparta, ni perdona. Su cara se ve atormentada, y sus palabras parecen salir contra su voluntad. Reconoce a regañadientes y con ambigüedad su innegable traición de Billy, que confiaba en su amistad y lealtad. Su traición, como él parece reconocer, es mayor que la de Pat Garrett, ya que Billy creía llegar a una casa amiga. La ambigüedad en torno a los hechos borrosos en el dormitorio de Maxwell en aquella noche nefasta es la de la novela. La imagen de la cara compungida de Maxwell y el sonido de su voz quebrada agregan un elemento valioso al diálogo entre el film y la novela. Es el personaje más complejo del texto fílmico, que capta con destreza los conflictos de un hombre que lucha con una culpa atormentadora. El personaje adquiere una profundidad mayor que en *El bandido*, debido a la mayor atención dedicada a esta figura, y al elemento visual de las escenas, la oscuridad apenas iluminada y el escrutinio insistente por la cámara de la cara de Maxwell.

Catherine, la madre de Billy, que apenas es una presencia en *El bandido*, habla extensamente, y solo en el primer segmento de la película. Se filma de lado, lo cual se puede interpretar como un reflejo de su ignorancia sobre la vida de su querido Billy después de quedar solo el niño de 14 años. El otro personaje que se retrata de lado en cada una de sus apariciones, creando la misma sensación de ignorancia, en su caso incomprensible, ya que conoce a fondo el mundo de la violencia y sus consecuencias, es Charlie Bowdre, amigo de Billy, leal e ingenuo, que no ve lo más obvio, es decir, que caminando hacia el *sheriff* Garrett, va a ser fusilado.

En su representación en *In Their Own Words*, el *sheriff* Pat Garrett aparece reflexivo, razonable e inteligente. Este personaje se ve a sí mismo como una especie de salvador del condado de Lincoln, como el encargado de establecer el orden, *su* orden, definido por él. Afirma no querer matar a Billy, sino detenerlo para que sea juzgado en un proce-

so judicial en el pueblo de Lincoln. Sin embargo, lo mata a traición de forma indiscutible, igual que en el texto senderiano.

Es significativa la representación en el film de Jesse Evans. El narrador de Sender capta matices complejos de la relación entre Jesse y Billy, el casi palpable impulso de unión en una amistad verdadera junto con una lealtad movediza y una desconfianza que acaba por expresarse en una metáfora de violencia. En cambio, el personaje de Jesse Evans en *In Their Own Words* habla de Billy con un aire de superioridad despreciativa. Es en el film un hombre de mediana edad —un superviviente entre los *desperado*s, uno de los pocos en el mundo de Billy pintado en los varios textos—. Está sentado en lo que parece ser la sala de un rancho; en contraste con las demás escenas, en las correspondientes a Jesse se muestra un entorno físico, sugiriendo que ha logrado ganar un lugar propio. Se ve, como Dolan, próspero. La vida le ha sido aparentemente generosa. Su postura física connota despreocupación. Se le filma en un plano más lejano, como sus palabras sobre Billy lo alejan de la amistad que hubo entre los dos. No lamenta la suerte de Billy. Al contrario, parece opinar que las propias características del Kid terminaron por acabar con él. El retrato de este personaje es fuertemente negativo, aunque evita el estereotipo. Resulta mucho más profunda la interpretación de esta figura en la novela de Sender, debido a la tensión textual que se siente en los encuentros entre los dos, Jesse y Billy, y la riqueza de las insinuaciones de parte del narrador de Sender sobre el acercamiento y alejamiento de los dos.

Al personaje de Billy en *In Their Own Words* se le dedica la mayor parte de las escenas y parlamentos, como es de esperar. Lo encontramos con trasfondos algo diferentes y en diversas posturas. Está casi siempre sonriente, como se afirma de él en la novela senderiana. Interpreta este personaje, de modo excepcional, el actor Daniel Cruz. Billy se ve y se oye tranquilo, hasta tierno. Es amante del baile, de los ratos alegres, de las chicas. Parece no tomar en serio sus hazañas, aun las mortales. No se desprende de él ningún aire amenazante, de peligro para los demás, ni tampoco suyo. Expresa lealtad hacia su amigo incondicional Tom Folliard y tristeza por su muerte injusta. Por su mentor, el ranchero Tunstall, también asesinado, expresa admiración y respeto. Aparte de la expresión de tristeza por estas dos pérdidas, el

Billy de *In Their Own Words* se retrata siempre de un mismo modo. No tiene en absoluto la sustancia, la complejidad, del personaje senderiano. Así se cumple lo que veo como la postura defensiva de la película, una réplica tácita ante la visión predominante del *desperado* peligroso. Las palabras de Josefina o Paulita Maxwell—el nombre varía—y de la sirvienta de la casa Maxwell en la escena final de la película subrayan la bondad de un chico en el fondo inocente, en contraste con la representación senderiana de las múltiples capas de este personaje, de impulsos y actos enfrentados. El film constituye así una contranarrativa sobre Billy el Niño. *In Their Own Words*, por su realización artística de alto nivel y por su interpretación de los personajes destacados en la historia de Lincoln, es una fuente valiosa para el estudioso del fenómeno que fue, y sigue siendo, el Kid, inspiración para mitos en competencia unos con otros.

El mito nace del deseo, deseo de comprensión, afirmación y perpetuación. Tiene vida propia, y existe en una esfera aparte, de invención sobre una base de hechos, tal vez controvertidos en sí. Habita un terreno fuera del razonamiento y la lógica. Su verdad es otra. No admite la rectificación, aunque sí la variación, puesto que pertenece, por lo menos inicialmente, a la tradición oral. Constituye un cuerpo anímico, propiedad de una colectividad. Así se manifiesta en los textos mayormente celebratorios, *In Their Own Words* y en el drama escrito por Rudolfo Anaya.

Esta pieza teatral, por el novelista, cuentista, dramaturgo y ensayista Rudolfo Anaya, está titulada simplemente *Billy the Kid*. Aunque llegó a representarse en Albuquerque, la ciudad más grande de New Mexico, tiene sus raíces en los pueblos nuevomexicanos de la sierra y el llano, pueblos antiguos de vida dura e inviernos crueles donde los mitos se nutrían y transmitían. Anaya es el autor de la novela *Bless Me Ultima* (1972), obra que le granjeó una fama internacional y un reconocimiento y agradecimiento en su tierra como uno de los grandes de la literatura nuevomexicana, junto con el renombrado cuentista Sabine Ulibarrí.

En *Billy the Kid*, la colectividad dueña del mito es la comunidad hispana de New Mexico. Se publicó la obra en Albuquerque en 1995, y dos años más tarde, Cecilia Aragón la llevó a las tablas, representándose la pieza en la Casa Teatro de Albuquerque.

Los personajes de *Billy the Kid* se expresan en *spanglish*, un fenómeno muy común entre los hispanos en Estados Unidos hoy. El lenguaje de la obra es sencillo y directo. En sus dos actos intervienen 12 de los personajes de *El bandido adolescente* y, entre los demás, destacan una muchacha, Rosa; La Muerte; un hombre llamado Paco y un comentarista, Ash, que participa en conversaciones con otros personajes, pero también se dirige en varios momentos al público. Entre Paco y Ash se establece una interacción de punto/contrapunto. Ambos están escribiendo un texto sobre Billy. Ash saca a relucir la violencia vivida, y propagada, por Billy; Paco defiende al Niño.

Entre Rosa y Billy nace rápidamente un amor idealizado, estereotipado y textualmente forzado, que inspira al personaje Billy a querer dejar su vida de pistolero. Rosa representa, entonces, una vida alternativa para el Kid, enfrentada a la que ha llevado hasta ese momento. Hay un triángulo de amor, ya que interviene Josefina o Paulita, aquí la hija de Maxwell en vez de ser su sobrina, como en *In Their Own Words*, y es ella la auténtica traidora de Billy. Los personajes mexicanos lo defienden.

> Ash: You Mexicans. You had a soft spot in your heart for Billy. He spoke Spanish like a native…”.[7]
>
> Paco: “He treated us como hombres. ¡Mexicano o gringo, todos éramos iguales!” (501).

Los mexicanos encuentran pretextos para la violencia del Kid. “They understood the bad breaks he had with the law” (509).

Se comenta sarcásticamente la invisibilidad del nuevomexicano hispano en su propia tierra: “Nobody mentions the mexicanos in their writing. Why would they write about the old man?” (509).

El destino, tan presente en la cultura mexicana y en el Sudoeste hispano, influye profundamente en la vida de Billy.

7 Rudolfo Anaya, *Billy the Kid*, p. 501.

Paco: "Don Manuelito could see into Billy's destiny. He could see the soul. He knew the violence would kill the Kid…" (509).

***

Paco: "Las estrellas o el destino. Quién sabe? Some men have a destiny they can't fight. Billy tried, but he couldn't change his destiny" (527).

Compitiendo con el destino, o aliado con él, aparece La Muerte en el personaje mítico Doña Sebastiana, que con su guadaña en la mano caza a los vulnerables cuya hora ha llegado. Así fue en la vida de Billy, "Bilito" para los nuevomexicanos hispanos que le tienen tanto cariño.

El dominio del español de Billy era un factor clave en la pertenencia de Billy entre los hispanos, como hemos visto. Una lengua es, por supuesto, portadora de una cultura, de una manera de ver e interpretar la vida. Está en el centro de la identidad de un pueblo. La cuestión lingüística, entonces, es una muestra del respeto que el Kid tenía por los hispanos. No solo los valoraba, sino que, como comenta el narrador de *El bandido adolescente*, "[l]os mejores amigos de Billy (a los cuales el muchacho fue leal) eran de origen hispánico" (28). Al mismo tiempo, tanto en *Billy the Kid* como en *El bandido adolescente*, son los hispanos quienes cuidan de Billy. En *El bandido*, cuando el Niño huía de una muerte segura, los borregueros le ofrecían el calor de la hoguera, comida y cobijo para la noche, sin querer nada a cambio. El Paco del drama de Anaya evoca la acogida generosa dada por los hispanos a Billy. "The Mexicans always made a place at the table for [Billy] and accepted him as one of the family" (509).

Agregando autenticidad a la obra teatral de Anaya destaca la introducción de corridos. Las estrofas 1 y 2 de uno de ellos rezan así:

Buenos días, Bilito Bonne
Hoy te vengo a celebrar
Hoy por ser día de tu santo
Te venimos a cantar.

La semana antepasada
Nos llegó el governador [sic]
Hoy te encuentras en la cárcel
Lamentando la traición! (537).

El corrido es el heredero directo del romance medieval. Sus versos son octosílabos. Pertenece a la tradición oral, y narra sucesos y figuras de la actualidad o del pasado reciente, como muchos romances. Se van introduciendo variantes, de acuerdo con las preferencias y la memoria de quien los canta en determinado momento y los rasgos que quiera destacar. Aunque se oye decir que el corrido ha muerto o está moribundo, sigue vivo en el norte de México, sobre todo en el noroeste del país. Los corridos celebran, ironizan o satirizan a figuras presentes en su entorno. Hoy existen, por ejemplo, corridos sobre los reyes de los cárteles de droga, admirando su enorme poder y su resistencia a la detención y el juicio legal. Son, como la leyenda de Billy el Niño fuera del Sudoeste durante su vida, cantos a la rebeldía vicaria.

En el artículo "Los corridos de Billy the Kid-el Bilito. Contemporary Ballads and Songs About Billy the Kid from Native New Mexicans, Rudolfo Anaya y Simón Álvarez", Cecilia Aragón, profesora en la University of Wyoming, comenta que ha dedicado toda su investigación académica al tema de Billy the Kid. Relata que, cuando era niña, en New Mexico, su padre solía llevar a la familia de vacaciones en el verano. Elegía siempre una de dos rutas. La segunda pasaba junto a la tumba del Niño. Toda la familia, padre, madre y los nueve hijos, se acercaban a la tumba, inclinando la cabeza y guardando silencio en reverencia por Bilito. "As a child, I recall looking over his gravesite, touching his gravestone gently to pay my respects", recuerda Aragón[8]. Escribe que el corrido de Anaya y una canción compuesta por Simón Álvarez, que aparece al final de la pieza teatral de Anaya, "are an effort to disrupt convention through the re-visioning of the past, offering a counter discursive critique of Billy the Kid's political and social configuration as a beloved … community member" (39). Como su percepción, lo que llama el "mythos" del Niño, y su "mirroring of what would soon become of the '*destino*' of many *Nuevo Mexicanos* in nineteenth-century social and cultural conflicts … is why Billy the Kid-*El Bilito* is considered by many of us as '*el querido*'" (47). El mito nuevomexicano hispano del Kid y las construcciones culturales al-

8 Cecilia Aragón, p. 41.

rededor de su figura son actos de resistencia, modos de combatir el dominio anglo y demarcar un territorio sociocultural propio.

Aunque no tenga la profundidad de las otras dos obras consideradas en estas páginas, *Billy the Kid* tiene mucho valor como un artefacto cultural y una contranarrativa que se escribió y representó desde la experiencia nuevomexicana hispana y su apropiación de Billy, su Bilito. *In Their Own Words*, de una filmografía hermosa y sofisticada, textualiza eficazmente a Billy entre un grupo de los que influyeron en su vida, y su caída. Es también una contranarrativa; insiste en el espíritu bello e inocente del Niño. Por su parte, *El bandido adolescente* pinta a Billy en su evolución como producto del ambiente existente en este Oeste y Sudoeste y demuestra en el cuadro creado por Sender unas capas de profundidad siempre matizadas. La novela cala hondo en el mito de Billy y en su mundo. Sin duda, la leyenda del Niño seguirá modificándose, según pasa con los corridos/romances y sus continuas improvisaciones, y con los mitos mismos. Sobre la leyenda de Kid, tejida hábilmente en *El bandido adolescente*, en *In Their Own Words* y en *Billy the Kid*, continuarán los debates y las versiones cruzadas, testimonios precisamente de la permanente actualidad del mito de Billy el Niño.

Bibliografía

ANAYA, Rudolfo. *Bless Me Ultima.* Berkeley: Quinto Sol Publications, 1972.

— *Billy the Kid*. *The Anaya Reader*. New York: Warner Books, 1995, pp. 495-554.

— *Billy the Kid*. Drama estrenado en La Casa Teatro, South Broadway Cultural Center. Albuquerque, New Mexico, julio 1997, dir. Cecilia Aragón, prod. La Casa Teatro.

ARAGÓN, Cecilia. "*Los corridos de Billy the Kid, El Bilito*. Contemporary Ballads and Songs about Billy the Kid from Native New Mexicans, Rudolfo Anaya and Simón Álvarez". *Camino Real. Estudios de las Hispanidades Norteamericanas*. Alcalá de Henares: Instituto Franklin-Universidad de Alcalá, 2011, pp. 37-57.

Chávez, John R. *The Lost Land. The Chicano Image of the Southwest*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984.

Espadas, Elizabeth. *A lo largo de una escritura. Ramón J. Sender. Guía bibliográfica*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.

Espadas, Juan. "El lugar de *El bandido adolescente* en la mitología de Billy the Kid". *Ramón J. Sender. El lugar de Sender. Actas del I Congreso Internacional sobre Ramón J. Sender*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997, pp. 539-50.

Fuentes, Víctor. "Constantes y variaciones exílicas en la obra (americana) del último Sender". *Sender y su tiempo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pp. 211-222.

Garrett, Pat. *The Authentic Life of Billy the Kid*. Columbia: First Rate Publishers, 2021.

In Their Own Words. Billy the Kid and the Lincoln County War, dir. y guionista Michael Anthony Giudicissi. Perf. Daniel Cruz, Kelly Kidd, Sheila Eden. Prod. Tyler Duvall. Albuquerque, New Mexico: Mankind Productions, 2019. Colaboró el periódico *Albuquerque Journal.*

Savater, Fernando. "Cómo narrar la aventura. (*El bandido adolescente*)". *Ramón J. Sender. El lugar de Sender*. *Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997, pp. 269-78. [Reimpreso como "Prólogo" a Ramón J. Sender, *El bandido adolescente*. Zaragoza: Contraseña, 2014, pp. 9-19.]

Sender, Ramón J. *Novelas ejemplares de Cíbola.* New York: Las Américas Publishing, 1961.

— *El bandido adolescente*. Zaragoza: Contraseña, 2014. [Barcelona: Destino, 1965.]

— "El Padre Zozobra". *Literatura Española. Una Selección*, ed. Diego Marín. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968, pp. 405-428.

— *Relatos fronterizos*. Ciudad de México: Mexicanos Unidos, 1972.

Sierra Martínez, Fermín. "Una nueva lectura de *El bandido adolescente* de Ramón J. Sender". *Ramón J. Sender. El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997, pp. 551-568.

ULIBARRÍ, Sabine. *Tierra Amarilla*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978.
VIVED MAIRAL, Jesús. *Ramón J. Sender. Biografía*. Madrid: Páginas de Espuma, 2002.

La épica degradada del Oeste americano en *Cristo versus Arizona* de Camilo José Cela

Gonzalo Navajas
University of California, Irvine

1. El paradigma épico

La ubicación de la narración novelística dentro del modelo de la épica es un procedimiento utilizado con frecuencia por Camilo José Cela en su vasta y prolongada trayectoria novelística. Textos como *San Camilo 36* y *Mazurca para dos muertos* son una ilustración. En esos casos, el modelo referencial sirve solo como un marco y contexto general en el que la narración de Cela inserta transformaciones y modificaciones notables que contestan y alteran el modelo inicial. En lugar de los rasgos de lo sublime y lo grandioso que son consustanciales con la épica clásica, el modo épico adquiere en Cela unos rasgos diferenciales que descalifican el modelo épico precedente. *Cristo versus Arizona* lleva esa descalificación a su máxima realización a través de una versión degradada y paródica del modelo épico tradicional. El referente clásico está activo, pero solo como evidencia y verificación del pronunciado

contraste existente entre un pasado en el que los actos y la conducta sublimes eran realmente significativos y su transmutación en un simulacro sin grandeza y sin especial distinción en el presente.

La elección del estado americano de Arizona en la época de la expansión del país hacia el *Far West*, el Lejano Oeste, que había de convertir a los Estados Unidos en un país de dimensiones continentales, es un dato revelador: pone de relieve que, en lugar de personajes de dimensiones heroicas excepcionales, como el arquetípico Aquiles en la *Ilíada* o las diversas figuras heroicas de la literatura épica medieval, que actúan en un entorno que propicia los actos sobrehumanos, el texto se concentra en un medio físico desértico y sin puntos de referencia sociales o culturales notables. Un mundo que está habitado, además, por unas figuras en las que la brutalidad y la violencia gratuitas predominan al margen de cualquier gesto de grandeza ejemplar.

El narrador del texto se corresponde con el carácter general de degradación del relato. Es Wendell Liverpool Espana, hijo de una prostituta, y ha vivido su vida en los márgenes de la ley, como residente de la localidad de Tombstone o Tomistón en español. En ese lugar se produjo en 1884 un tiroteo público conocido como los hechos del O. K. Corral, que ocasionó la muerte de varios *cowboys* y en el que tuvo un papel protagonista Wyatt Earp, una figura cuyo agitado recorrido vital alternó entre los crímenes cometidos por él mismo y la defensa de la ley. Ese evento lo convirtió en una figura popular en la época por su capacidad de preservar la propia vida por encima de los obstáculos y los contratiempos que se le oponían en su camino. El relato de Wendel Liverpool contextualiza los hechos del O. K. Corral en una pequeña ciudad sin historia situada en un desierto inhóspito, con unos personajes sin cualidades humanas notables, y compuesto por una sucesión de hechos y actos caracterizados por la ausencia de valores y principios éticos valiosos. Con todos estos elementos, sin embargo, el narrador es capaz de describir y definir el carácter de la vida en el Lejano Oeste americano como un predominio de la voluntad individual sobre un medio aparentemente incompatible con el establecimiento de una vida social y comunitaria estable y armónica.

Dos son los procedimientos que el narrador emplea para la transformación del modo épico: 1. La multiplicación de personajes caren-

tes de profundidad psicológica, brevemente mencionados sin mayor detalle, en una secuencia narrativa ininterrumpida que impide que el lector se concentre en una figura principal en torno a la cual nuclear y definir la orientación y el significado del relato. 2. La ausencia de un argumento narrativo completo y unificado, compuesto de partes relacionadas que se complementan entre sí. El relato es un largo monólogo de Wendell Liverpool, compuesto por frases unidas por comas, sin ninguna división en capítulos o secciones y que carece de los elementos de presentación, desarrollo y conclusión que estructuran las obras de la épica clásica y de los textos narrativos convencionales.

Wendell Liverpool fundamenta la credibilidad de lo expuesto por él en el hecho de que su relato es autobiográfico y, por tanto, posee la garantía de que él ha sido testigo directo de lo presentado. Precisamente porque la fiabilidad de su testimonio es cuestionable, el narrador insiste repetidamente en la veracidad de lo que relata: "lo que sí es cierto y podría jurarlo sobre el libro es que estas páginas son mías y en ellas no digo nada que no sea verdadero, casi todo tiene sus testigos y hay muchos hombres y mujeres que podrían hablar" (*Cristo* 205). No obstante, el texto escrito por Wendell Liverpool no provee información sobre los testigos que podrían corroborar lo afirmado por él y a pesar de que mantiene que el número de testigos es extenso y que incluye hombres y mujeres, él no facilita nunca su identidad. Por tanto, la credibilidad del relato se sostiene exclusivamente en la palabra de un hombre cuya trayectoria personal turbulenta y con frecuencia al margen de la ley no apoya su afirmación. Ni siquiera sabe con seguridad el origen de su nombre, que ha pasado por varias versiones sin que él mismo conozca la razón o el proceso de ese cambio: "mi primer nombre fue Wendell Liverpool Lochiel que hace ya años se cambió en Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen, esto no lo sé bien" (*Cristo* 206). A partir de estos datos se puede suponer que el relato de Wendell Liverpool es una construcción fabulada suya en la que se combinan datos reales con otros ficticios para producir una visión del *Far West* como la última frontera de la continuada expansión de la nación americana que se produce a partir de su separación de la metrópolis transatlántica.

La especificidad del relato de Wendell Liverpool es que su nombre incluye una referencia inesperada e imprevisible al medio español e his-

pano, como indica su segundo apellido Espana. El narrador presenta una crónica que transcurre en las últimas décadas del siglo XIX en las tierras de Arizona y tiene como núcleo narrativo el pueblo de Tombstone, pero no es ese el único punto referencial del texto. De manera paralela a ese relato central, se desarrolla otro que tiene como referencia a España, que aparece como el referente contrastivo con Arizona y con el entorno físico y social del *Far West*. Mientras que la empresa de expansión hacia el Oeste se manifiesta como una larga y accidentada, pero exitosa jornada hacia el crecimiento de los Estados Unidos, la evolución de la presencia española en América aparece como una empresa fallida que concluye en el fracaso y finalmente en el declive ineluctable de la nación española en el mundo. Más allá de la violencia y el desorden propios de Tombstone, Arizona significa el crecimiento del poder continental americano mientras que España en el relato de Wendell Liverpool es apenas un lejano referente cuyas huellas se reproducen en la nación mexicana y sus estériles intentos de aserción frente al todopoderoso vecino del norte. Pancho Villa y sus incursiones en el territorio americano son un ejemplo de ello y en el texto de Cela se presentan como una vana y quijotesca tentativa de resistencia frente a un poder superior y aparentemente fatal e invencible.

Los personajes de otras novelas de Cela situadas en el medio español, como *La familia de Pascual Duarte* y *Mazurca para dos muertos*, están sometidos a un destino colectivo ineludible que les impide su libertad individual y la realización de sus ambiciones personales.[1] La violencia y el caos acaban por abrumar sus vidas y los condenan a la autodestrucción y el fracaso tanto personal como de la colectividad en la que se desarrollan sus actividades. La comunidad española aparece como un entorno en el que el individuo no puede evadir el lastre de un pasado histórico abrumador y de un presente en los que los valores de respeto al individuo están ausentes. Esos personajes se debaten en un marasmo de desorden y violencia sin que se vislumbre ninguna posibilidad de superación de esa situación que pudiera abrir algún camino esperanzador.

1 Desarrollo este concepto de manera más extensa en "Camilo José Cela y el saber de la ficción", *Cela, cien años más*, 403-429.

De modo diferente, algunos de los personajes de *Cristo versus Arizona* aparecen también inmersos en un medio humano y físico despiadado, pero son capaces de encontrar modos de superación de los obstáculos de sus vidas y, aunque de modo incompleto y desigual, logran establecer su independencia personal posicionándose en ese entorno que los rodea con una libertad y afirmación personales. El medio los doblega y condiciona, pero no los abate de manera irreversible, como ocurre con otros personajes de Cela. Arizona y Tombstone son espacios implacables, según la versión que de ellos nos presenta el texto, pero no pueden humillar y derrotar a algunos de los habitantes de esos lugares. El propio narrador, que ha tenido una trayectoria vital confusa y caótica, logra reunir la compostura y el autodominio para escribir una crónica de su propia vida y de la historia de Tombstone y el Lejano Oeste que posee características de coherencia y unidad narrativa y semántica. Por su parte, el personaje más destacado y emblemático de la novela, Wyatt Earp, consigue imponer su paradójico concepto de la ley sobre los que pretenden conculcarla. Wyatt Earp, Wendell Liverpool Espana y otras figuras similares ofrecen una visión del Lejano Oeste americano como un ámbito en el que es posible la afirmación del individuo y el ascenso social.

Otros personajes de Cela ceden al determinismo de su situación circunstancial y son derrotados por ella. Los personajes más definitorios y característicos de *Cristo versus Arizona* rompen esas limitaciones y, aunque de manera inconexa y errática, se imponen a un medio hostil. La ascensión de Wyatt Earp, más allá de su pasado fuera de la ley, significa metonímicamente la ascensión de una nación desde el inicio tentativo de la independencia hasta su confirmación como primera potencia mundial al llegar el siglo xx. Como el relato de Wendell Liverpool pone de manifiesto, el modo épico implica la violencia, el caos y el desorden que suelen acompañar a las empresas bélicas. Esta novela de Cela incluye todos esos elementos y los pone al servicio de la creación de unas figuras de un heroísmo cuestionable, pero que obtiene los resultados perseguidos por ellas. El narrador concluye que no son la moralidad y la bondad las fuerzas decisivas de la historia, sino el poder de la voluntad para imponerse sobre todas las limitaciones. La condición legendaria de Tombstone, Wyatt Earp

y de otras figuras mencionadas en el relato de Wendell Liverpool son una ilustración.

2. La crítica del modelo de la civilización

La orientación más amplia de la obra de Cela ha consistido en una crítica a los principios del proyecto moderno por haber sido incapaz de transformar el sustrato más destructivo de la condición humana. Entre la posición de Thomas Hobbes en *Leviatán*, que enfatiza la naturaleza ingénitamente agresiva del ser humano (*homo homini lupus*), y la de Jean-Jacques Rousseau, que destaca el carácter bondadoso y benévolo del hombre en su estado natural, Cela opta por la posición de Hobbes y extrema, además, sus características al centrarse en la conducta de seres aberrantes, como Pascual Duarte, y colectividades autodestructivas, como la española durante la Guerra Civil.[2] Cela presenta en esas novelas la condición humana en su versión más elemental y primitiva sin ninguno de los paliativos, como la empatía o la compasión, que podrían acompañar su exposición. En esas novelas de destrucción generalizada, el impulso constructivo y civilizador, que ha sido una vertiente inequívoca de la historia humana por encima de su inclinación hacia la violencia y la muerte, ha desaparecido y en su lugar se ha impuesto la fuerza desnuda y bruta al margen de todo movimiento compensatorio.

Cristo versus Arizona es la actualización máxima de esa tendencia. El texto incluye un amplio número de personajes, algunos de ellos históricos y otros estrictamente ficticios, y en ninguno de ellos emergen cualidades personales que pudieran equilibrar o matizar la superabundancia de rasgos de inhumanidad y crueldad. El hombre es no solo un lobo para el otro hombre por necesidades de supervivencia, sino

2 Hobbes considera al ser humano como dominado por sus pasiones que le incitan al odio, el orgullo, la guerra y la destrucción (117). Los personajes de Cela responden a este concepto del individuo y sus problemáticas relaciones sociales con los demás.

que practica la hostilidad y el odio hacia los demás como un modo de delectación personal al margen de los efectos personales que esos sentimientos pudieran tener para él mismo. En la visión de Wendell Liverpool, el ser humano no ha superado el estado animal y se niega a la aceptación de cualquier norma que pudiera moderar sus instintos e impulsos básicos. Esa condición se pone plenamente de manifiesto en el entorno físico y humano del estado de Arizona de la época y en particular de la ciudad de Tombstone, que, a finales del siglo xix, se había convertido en un centro donde hallaban refugio los aventureros de la época en busca de oro y riqueza fáciles y con frecuencia obtenidas fuera de la legalidad.

Tombstone se convierte en la novela en un laboratorio para verificar específicamente los límites de la crueldad humana: "Tomistón [Tombstone] era un pueblo muy caluroso, en el invierno casi como en el verano, y el sol cayendo a plomo sobre el desierto hacía cocer los sesos y los corazones, por eso se daban tantas deslealtades y crímenes […] a la chola Azotea la mató el marido enterrándola en sal cabeza y todo" (*Cristo* 9). En lugar de aplicarse para castigar o impedir los múltiples actos de violencia que se presentan en el texto, la ley se presenta como una normativa arbitraria y sin justificación y es ignorada y conculcada repetidamente por la gran mayoría de unas figuras que se niegan a verse incorporadas o asimiladas dentro del contexto de la aceptación y el respeto de las leyes civilizadoras. Tombstone es el lugar en el que el instinto y la brutalidad se han impuesto de manera incontestable por encima del orden y la civilización.

Las figuras femeninas ocupan un espacio marginal y, en la mayoría de los casos, su posición y personalidad aparecen devaluadas, como sucede con la madre del narrador, cuya vida ha transcurrido en diversos prostíbulos, casinos y *saloons* sin que llegara nunca a ejercitar realmente su papel de madre con él. El narrador es especialmente estricto con las mujeres casadas, a las que niega todo tipo de respeto y dignidad: "las esposas son las enemigas naturales del hombre, el macho al que sueñan derrotar y humillar, las esposas son la rémora que se le pega al hombre para no dejarlo caminar derecho y sano" (*Cristo* 69). Es consecuente con esta visión de la mujer su reducción a una sexualidad estricta al servicio del deseo masculino. El amor y la emotividad

son juzgados como una prueba de debilidad y vulnerabilidad y, por tanto, son eliminados del repertorio masculino habitual.

A pesar de esta visión altamente desfavorable de la ciudad de Tombstone y de los rasgos que la caracterizan como un lugar deleznable y sin posibilidades aparentes de transformación o reforma, el texto facilita la emergencia de un heroísmo ambiguo y cuestionable, pero al mismo tiempo legendario, en la figura de Wyatt Earp y sus compañeros que, a finales del siglo XIX, actuaron en la localidad supuestamente en defensa de la ley y el orden. En este caso, el narrador se apoya en su relato no solo en el recuerdo personal sino también en los datos documentados que existen en torno a esta figura y en especial al notorio episodio del O. K. Corral, en el que dos poderosos grupos armados contrapuestos dirimieron con las armas la supremacía en Tombstone. Ese episodio, en el que Wyatt Earp tuvo un papel protagonista, se ha convertido a lo largo del tiempo en el evento más emblemático y significativo del medio humano del *Far West*, en el que la justicia no se aplicaba según las leyes escritas, sino según la imposición del más fuerte y más hábil con las armas.

Los datos en torno a la biografía de Wyatt Earp son escasos en el texto. El narrador indica escuetamente que tenía el sobrenombre de El León de Tomistón y que trabajó como pistolero a las órdenes de la comisión de paz de Dodge City. Desde un punto de vista objetivamente histórico, sabemos que Wyatt Earp nació en 1848 en Monmouth, en el estado de Illinois, y murió en Los Ángeles en 1929. Toda su vida se desarrolló tanto dentro como fuera de la frontera de la legalidad, lo que le llevó a estar encarcelado en varias ocasiones. Frecuentó bares, tabernas y prostíbulos al mismo tiempo que ejerció cargos como defensor armado de la ley en varias localidades del país y en particular en Tombstone, donde llegó a alcanzar una considerable respetabilidad como miembro notable de la comunidad. Sin embargo, la confusión y las ambivalencias respecto a su personalidad e imagen social no le abandonaron nunca entre sus conciudadanos.[3]

3 El carácter ambiguo de la personalidad de Wyatt Earp era conocido entre los vecinos de Tombstone a pesar de que en los años previos al enfrentamiento público

En todos sus viajes y aventuras por el Oeste americano, en el que se movió con gran destreza y efectividad, no tuvo otra motivación que su interés personal y todas sus actuaciones estuvieron siempre al margen de cualquier aspiración que no fuera ventajosa para él por encima de las consecuencias para la comunidad. En ese aspecto, el texto establece un contraste entre el tipo de personaje de la frontera americana del Lejano Oeste y los conquistadores y colonizadores españoles que, aunque motivados por el lucro y el beneficio personal, estaban movidos, al menos nominalmente, por un deseo de educar cristianamente a los habitantes de los pueblos conquistados y de asimilarlos a la lengua y la cultura propias. Wyatt Earp carece de esas cualidades de acercamiento al otro. Es estrictamente un hombre duro e imperturbable, extraordinariamente hábil y capaz con las armas de fuego, de las que se sirve para intimidar y eliminar a sus oponentes sin que le importen ni las leyes ni las normas morales. Al mismo tiempo, precisamente por su carácter resoluto y dominador, Wyatt Earp fue capaz de establecer orden y paz en los lugares en los que tuvo la oportunidad de imponer su fuerza. Su cualidad mítica dentro del modelo de la cultura popular en torno al Oeste americano va adscrita al hecho de que, a diferencia de otros muchos pistoleros que poblaban el Oeste, Earp sobrevivió a todos los obstáculos y ocasiones de peligro personal y murió pacíficamente en la vejez convertido ya en vida en una figura legendaria caracterizada por su determinación férrea y su invencibilidad.

El episodio que condensa todos estos aspectos de la trayectoria personal de Wyatt Earp es el duelo ocurrido el 26 de octubre de

---

en el O. K. Corral había logrado un estatus relativamente digno y estable en la ciudad: "In the fall of 1880, Wyatt was a solid citizen of Tombstone. He was deputy sheriff, and the job provided a good income. He was also the operator of the gambling concessions in several saloons, an investor in several mining companies, and an undercover agent for Wells Fargo. Some citizens came to believe that Wyatt and his brothers were less than honest, and that also made money as con artists. *However, the line between legal and illegal activities was less clear on the frontier than it was back in the East*" (Urban 68, cursiva mía). La naturaleza peculiar de la ley y las normas de civilidad en el Lejano Oeste era un hecho conocido en la época.

1881 en un corral (el O. K. Corral) y en las calles de Tombstone en el que participaron, por una parte, los tres hermanos Earp, además de un compañero suyo, John Doc Holliday, y, por otra, los hermanos Ike y Billy Clanton junto con los también hermanos Frank y Tom McLaury. El motivo de ese enfrentamiento se remonta a disputas pasadas entre estos dos grupos. El narrador de la novela confiesa que su versión de los hechos depende de lo contado por Wyatt Earp y está sometida a sus comentarios interesados y no necesariamente ajustados a los datos reales. Por tanto, esa versión queda filtrada por la narración de Wendell Liverpool que, a su vez, se apoya en la versión subjetiva y parcial del propio Wyatt Earp: "Estas historias de peleas son siempre inventadas o al menos lo parecen porque el orden de cada instante no puede saberlo nadie y menos aún recordarlo, la pelea del corral O. K. suele explicarse según la contaba Wyatt Earp, el León de Tomistón, que fue el último en morir y nadie podía llevarle la contraria" (*Cristo* 163).

Más que la veracidad estricta de los hechos, lo que le interesa destacar al narrador es la representatividad del episodio para poner de relieve el carácter de la justicia arbitraria y personal que predominó en Tombstone y, por extensión, en el Oeste americano de la nueva frontera. La expansión de los límites físicos del país estuvo con frecuencia en manos de figuras con dudosas credenciales de tipo moral y escasa ejemplaridad, de manera paralela a como algunos de los colonizadores españoles en América carecían de las cualidades humanas necesarias para respetar los principios y los valores de los pueblos que sometían a su poder. La expansión de la nación americana, como la del imperio español, produjo opresión y dolor y, sin embargo, a pesar de ello, sobre ese dolor se construyeron sociedades que perduran hasta la actualidad.

De una manera que es afín a la metodología histórica de Michel Foucault, el narrador de la novela se niega a aceptar la imagen más visible y patente de los hechos que presenta y, en lugar de concentrarse en los grandes personajes del pasado americano de esa época, da atención exclusiva a los personajes de dudoso carácter moral y humano, pero que muestran una voluntad de poder que les permite superar los obstáculos y las dificultades que se les presentan en su tra-

yectoria.[4] Como Sundance Kid, Butch Cassidy y Bill Carver Curry, pistoleros célebres de la nueva frontera del Oeste, la personalidad de Wyatt Earp incluye corrupción y sordidez moral al mismo tiempo que está envuelta en el aura de la invencibilidad y el éxito.

En el duelo del O. K. Corral, Wyatt prevalece mientras que tres de sus contrincantes en la reyerta mueren bajo los disparos del propio Wyatt y de sus compañeros. Wyatt sale ileso en el tiroteo y, con su supervivencia y su victoria sobre sus enemigos, demuestra ante los vecinos de Tombstone que la ley es dictada en la ciudad por los que prevalecen y dominan por la fuerza y no por su integridad moral.[5] El narrador destaca los componentes de brutalidad del enfrentamiento a la vez que pone de relieve su carácter habitual y rutinario dentro de los parámetros de la vida en los pueblos y ciudades del Oeste americano, donde las leyes eran marginales y con frecuencia irrelevantes: "Los primeros en disparar fueron Wyatt que le dio en el estómago a Frank y Billy que marró el tiro, Tom quiso hacerse con el rifle que llevaba su hermano Frank en la silla del caballo y Holliday le metió dos cargas de postas en las costillas, […] Wyatt y Morgan Earp tiraron al tiempo sobre Frank McLaury y lo abatieron como a un pájaro, Virgil Earp le dio en el pecho a Billy Clanton y lo derrumbó, este fue el final de la

---

4 Michel Foucault se concentra en los agentes invisibles de la historia —sus componentes reprimidos e inertes— mientras que en el relato de Cela se da atención a los agentes de la historia que se niegan a formar parte de su núcleo más constitutivo y ostensible y rechazan ser "normalizados" dentro de él. Véase Michel Foucault, *Power/Knowledge*, 107.

5 A pesar de que en un principio, la opinión general de la ciudad favoreció a Wyatt Earp, progresivamente fue inclinándose del lado de los *cowboys* muertos, acusando a Earp y sus compañeros de asesinato y tratando de llevarlos ante la justicia. Wyatt Earp fue arrestado y llevado a juicio, pero finalmente fue exonerado de los cargos contra él. De todos modos, la ciudad permaneció dividida respecto a la interpretación de los hechos. Como aparece registrado en el diario local, *San Diego Union*: "Opinion is pretty divided as to the justification of the killings. You may meet one man who will support the Earps, and declare that no other course was possible to save their own lives, and the next man is just as likely to assert that there was no occasion whatever for bloodshed, and that this will be a 'a warm place' for the Earps hereafter" (McLachlan 49).

sanguinaria reyerta del corral O. K., medio minuto, la tángana en la que bailó la muerte su siniestro cancán con desahogo" (*Cristo* 162).

El duelo se convertiría con el tiempo en un episodio legendario del folklore popular americano y sería un componente central del género wéstern tanto en su versión literaria como cinematográfica[6]. Sin embargo, para el narrador equivale a un juego o diversión trivial ("tángana", "cancán") en el que la tragedia de la muerte violenta en una calle pública es devaluada y queda reducida a un hecho habitual, un componente más de la normalidad en Tombstone. De nuevo el contraste con el pasado histórico español en el continente americano se hace patente. Frente a los supuestos rasgos de grandeza del conquistador español, como Hernán Cortés o Francisco Pizarro, el relato destaca la sordidez de unas figuras que no participan en un proyecto colectivo en el que apoyar sus acciones. Wyatt Earp y sus compañeros actúan de manera arbitraria y solo para solidificar su dominio en la ciudad. El interés en la comunidad es inexistente y sus actos de violencia solo se justifican a partir de los fines individuales. Para Wyatt Earp la sociedad y sus normas y leyes son una inconveniencia pasajera que es completamente dispensable para él.

A partir de Fernand Braudel y Michel Foucault, el estudio y el análisis de la historia no puede fundamentarse solamente en la *Grande Histoire* articulada en torno a las gestas de los grandes protagonistas, sino que debe incluir los hechos de lo que Braudel denomina el sustrato histórico, *la poudre de l'histoire*, compuesto por los actos de los seres anónimos y no reconocidos que sustentan con su sacrificio y entrega los hechos de los grandes hombres.[7] La narración de Cela pone de relieve que ese sustrato no es moralmente superior al de la *Grande*

---

6 Un ejemplo destacado y ya clásico es la película *Gunfight at the O.K. Corral* aparecida en 1957 y dirigida por John Sturges con un elenco estelar que incluía a Burt Lancaster en el papel de Wyatt Earp, Kirk Douglas como Doc Holliday y John Hudson como Virgil Earp (Hughes 89).

7 Braudel contrapone a la versión de la historia compuesta de la agregación de datos y segmentos episódicos (*histoire événementielle*) lo que él denomina *histoire de longue durée*, que se concentra en los sustratos menos aparenciales y visibles de los hechos históricos. Véase Wallerstein, 75.

Histoire, pero es su reflejo especular sin ninguno de los enmascaramientos ideológicos utilizados para embellecer y exaltar los grandes eventos históricos. No solamente hay que concentrarse en los protagonistas reconocidos del pasado, sino, sobre todo, en los muchos que entregaron sus vidas para que esas figuras estelares pudieran conseguir sus éxitos. El relato de Cela es una llamada de alerta contra los mitos históricos supuestamente incontestables y pone de relieve los datos que los cuestionan y ponen en entredicho. La deconstrucción de la definición mitificada y legendaria de Wyatt Earp es una ilustración.

El propósito de desvirtuación del pasado ontologizado y estático se aplica también a la figura de otro de los personajes mitificados de la frontera entre los Estados Unidos y México: Pancho Villa. De esta figura excepcional de la Revolución mexicana y de su historia en las primeras dos décadas del siglo xx se destaca su papel como un moderno Robin Hood que, más allá de su trayectoria dedicada al bandidaje, dedicó parte de su fortuna a la ayuda y el apoyo a los desfavorecidos del pueblo mexicano. El narrador destaca las incursiones de Pancho Villa en el territorio de Estados Unidos que había sido anteriormente parte de España y México, pero enfatiza en particular la magnanimidad de Villa con los que carecían de recursos económicos y estaban completamente desamparados frente al acoso de los más poderosos de la sociedad mexicana. A diferencia de Wyatt Earp, Villa emplea la fuerza de las armas para causas que superan su propio interés personal en defensa de los más necesitados, cuya experiencia él mismo había compartido durante los primeros años de su vida.

Wendell Liverpool hace hincapié en un episodio de la vida de Villa que pone de relieve su interés en los demás. El episodio alude a una relación de Villa con una mujer, la señorita Luisita. Según la voz popular, la señorita Luisita había quedado embarazada por Villa y Villa estaba dispuesto a reconocer y asumir su responsabilidad en el caso ayudando económicamente a Luisita en el futuro. No obstante, la realidad no se corresponde con estos primeros datos en torno a la relación. Villa descubre que, además de su relación con él, Luisita había tenido otra relación íntima con el cura de Satevo, don Rubén Fierro, y que fue él quien la había dejado embarazada. Villa actúa en consecuencia y amenaza con la utilización de la violencia de las armas para

darle a Luisita la seguridad y la protección que merece. De ese modo, en lugar de desentenderse de una situación difícil para él, opta por enfrentarse directamente con don Rubén Fierro para que, delante de todo el pueblo, asuma la responsabilidad de su relación con la señorita Luisita. Por su carácter excesivo, absurdo y grotesco, pero altamente representativo de la personalidad de las figuras de la frontera, la escena del enfrentamiento de Villa con el cura tiene una significación extraordinaria: "Pancho Villa fue un domingo a la iglesia, [...] interrumpió la misa y se subió al púlpito, esto fue lo que dijo, ¡hermanos de raza!, yo no pequé con la hermosa señorita Luisita aquí presente, quien la preñó y deshonró con su naturaleza fue el señor cura don Rubén, ¿es esto verdad, don Rubén?, el cura estaba muerto de miedo, y con lágrimas en los ojos confesó su pecado" (*Cristo* 159).

Como consecuencia de su intervención, Villa consigue que don Rubén acepte el casarse con la señorita Luisita porque la alternativa y la oposición a hacerlo hubiera significado su muerte inapelable a manos de Villa. En este caso, la fuerza se aplica a la realización de una obra generosa con una persona que, sin ese apoyo, no hubiera conseguido el reconocimiento de su situación y la asistencia necesaria para solucionarla. De modo similar a Earp, Villa tiene una doble personalidad que alterna entre el bandidaje y la criminalidad y la dedicación a un tortuoso y confuso concepto de la justicia, pero, según el texto, hay una diferencia significativa entre ambos: mientras que Earp actúa siempre movido por sus intereses personales y para él el otro y los otros son solo un instrumento accesorio para realizar sus deseos, para Villa el otro necesitado existe de manera real y él es capaz de reconocer esa existencia y de actuar para mejorarla. Ambos son figuras carismáticas que ascienden en la estructura social y se crean una imagen pública destacada a partir de su conducta singular. Lo que las diferencia de manera determinante es su posición frente al otro vulnerable. Earp percibe ese otro como débil y, por tanto, no digno de su respeto y consideración, mientras que Villa, a pesar de su conducta arbitraria e imprevisible, puede abrirse al otro y hacerlo beneficiario de su magnanimidad.

A pesar de presentar una posición favorable respecto a Pancho Villa, el relato de Wendell Liverpool no se limita a una visión unidi-

mensional de él. Destaca sus cualidades de liderazgo y poder puestas al servicio de una revolución que, en principio, tenía como objetivo la mejora de las condiciones de vida de la mayoría del pueblo mexicano. Al mismo tiempo, pone de manifiesto la brutalidad y la conducta caótica e imprevisible de un bandido convertido en general que no fue nunca capaz de poner orden en su vida. Su muerte, ocurrida en la ciudad de Parral, a los cuarenta y cinco años de edad, es un signo de una trayectoria vital espectacular y altamente mediática para la época en que está situada y que acaba consumiéndose por sus propias contradicciones e inconsistencias. Después de haber conseguido la seguridad económica y una hacienda en la que vivir en paz el resto de su vida, Villa es asesinado por orden de sus enemigos políticos que todavía ven en él un enemigo de sus intereses.

El asesinato ocurre en la calle, después de la visita de Villa a un banco donde obtiene el oro con que pagar a sus colaboradores. Las balas con las que le disparan son especialmente letales ya que son utilizadas para caza mayor y le producen la muerte instantánea. El narrador afirma que "Pancho Villa fue enterrado en el cementerio de Parral, tres años después profanaron su tumba y dejaron una nota escrita en inglés con letra de palo, nos llevamos la calavera de Pancho Villa a los Estados Unidos, hay quien dice que la compró Hearst por cinco mil dólares" (*Cristo* 165). El código moral y social de la frontera entre Estados Unidos y México, compuesto a la vez de violencia, injusticia y heroísmo, se aplica también a Pancho Villa y contribuye a hacer de él, como ocurre con Wyatt Earp, el emblema de la gloria y la infamia de la vida por encima de la norma y la ley. Wyatt Earp obtiene la consagración popular por su aparente invulnerabilidad frente a los ataques de sus enemigos. Pancho Villa la consigue con una muerte ocurrida no en una de las numerosas batallas en las que había participado valerosamente y con éxito considerable, sino en una emboscada, desprovisto de guardaespaldas y frente a unos atacantes mejor armados que él. La arbitrariedad y el absurdo de la muerte en el Lejano Oeste se extiende no solo a los que residen habitualmente en ese medio, sino también a los que se vieron implicados en él en el pasado y se vieron condicionados por las rasgos de inhumanidad que lo caracterizan.

Wendell Liverpool señala que la horca preside de manera prominente la ciudad de Tombstone para poner de relieve el carácter de justicia primaria que impera en la ciudad y, por extensión, en Arizona. Los que actúan en el pueblo de manera primitiva y brutal contra los demás son sometidos a una ejecución pública con el propósito de intimidar a otros posibles transgresores de la ley: "Hay que subir trece peldaños para que le cuelguen a uno en la horca de Tomistón, la escalera tiene doce pasos cuesta arriba y el rellano donde se ahorca hace el número trece [...] los condenados no pueden apoyarse porque los llevan con las manos atadas a la espalda, los goznes de la trampilla están oxidados pero todavía funcionan" (*Cristo* 182). Este es el monumento más notable y visible de una localidad en la que los bares, los lugares para el juego y los prostíbulos constituyen los referentes comunitarios más destacados. Como el narrador señala, en el desierto, entre las serpientes de cascabel, los coyotes y los buitres, el hombre es un animal más, y no necesariamente el más fuerte o poderoso.

Las normas de la vida urbana no se aplican a Tombstone y, no obstante, ocasionalmente el narrador menciona gestos y actuaciones que, de manera paradójica e inesperada, dejan entrever rasgos de humanidad en los habitantes de la ciudad. Por ejemplo, uno de ellos, Toby Townsend, abandona Tombstone en busca de riquezas y, cuando consigue su objetivo, regresa a la ciudad y le regala medio millón de dólares a Irish Mag, una prostituta amante suya, con lo que ella puede rehacer su vida, lejos de Tombstone, en la ciudad de Belfast, donde se casa, tiene numerosos hijos y lleva una vida doméstica sujeta a las normas de la civilización urbana. El modelo del *bon sauvage*, el hombre nativo, puro y abierto al otro de Lévi-Strauss no es aplicable a Tombstone ya que la ciudad está dominada por aquellos que, como Wyatt Earp, emplean la fuerza para la imposición de su voluntad. Sin embargo, el narrador no se niega a la emergencia de la espiritualidad en la figura de un Dios abstracto y remoto que, no obstante, es invocado como el ser que es capaz de la empatía y la justicia genuina que están ausentes en Tombstone de manera patente. Este rasgo convierte el texto de Cela en un ejemplo anómalo y excepcional de la visión del Lejano Oeste como un espacio hosco y escasamente humano, en el que, no obstante, emerge el imperativo de la presencia de la figura

divina para contener y paliar la ferocidad animal del lugar. En la dialéctica entre la Arizona salvaje y anómica, en la que las leyes no tienen vigencia ni sentido, y la norma civilizadora, actualizada en la novela en la figura de Cristo, es Cristo el que acaba prevaleciendo, aunque su poder y su influencia sean con frecuencia invisibles en Tombstone y el Lejano Oeste americano tal como se presenta en el texto.[8]

3. La emergencia de la redención espiritual

Puede parecer sorprendente la aparición de la dimensión de la espiritualidad dentro del contexto particularmente materialista y violento de Tombstone en donde los gestos de empatía emotiva y de sensibilidad espiritual se perciben como una característica de debilidad y vulnerabilidad del sujeto individual frente a los demás, que se juzgan como enemigos o antagonistas peligrosos. Cualquier orientación que no sea la preservación y la supervivencia personal se considera una distracción arriesgada y fútil. No obstante, el narrador justifica la presencia de la dimensión espiritual porque, en la crónica autobiográfica que estructura su narración, él trata de hallar un componente compensatorio para la dinámica de destrucción que ha informado su vida y la de los lugares donde él ha actuado, en particular Tombstone. Por otra parte, el texto destaca el vínculo cultural entre las tierras de Arizona y el Oeste americano con el pasado hispano y español, no solo a través de la lengua, sino también a través de la religión que fue un eje determinante de la empresa de la colonización española en América. Wendell Liverpool afirma que, por encima de la brutalidad, "Dios prevalece sobre Arizona" (*Cristo* 32). Los comentarios elogiosos e incluso reverenciales con relación a la figura de Jesucristo se repiten con frecuencia a lo largo del relato y aportan un componente de orden y

8 La figura de Cristo en la novela no se corresponde literalmente con la del Jesucristo evangélico, sino que es una adaptación hecha por el narrador para ajustarlo a la realidad específica de Tombstone y Arizona.

estabilidad a un contexto en el que esas cualidades están ausente por completo.

Para Wendell Liverpool, por encima de la destrucción y el caos que ha sido su vida y la de Tombstone y otros lugares del Oeste donde él ha residido, Jesucristo es el ser todopoderoso contra el que las fuerzas destructivas de la ciudad se sienten impotentes. Ese ser es la garantía de que, en última instancia, por encima de todos los altercados y los enfrentamientos que son comunes en Tombstone y en Arizona, Jesucristo está destinado a prevalecer y establecer su orden y poder: "Cristo es más duro que Arizona y toda la frontera junta, a Cristo le hicieron muchas traiciones los pecadores y con él no se puede pleitear porque es limpio y duro como el diamante" (*Cristo* 52). Es importante destacar que la fuerza espiritual que está contenida en la figura de Cristo requiere para completarse el complemento del poder para llevar a cabo su empresa de pacificación de un lugar que ha sido abandonado a su suerte por los estamentos oficiales del poder en el estado de Arizona. Cristo es limpio de intenciones y conducta, pero sobre todo es todopoderoso y duro como el diamante, como señala el narrador que le adscribe las cualidades de fortaleza y poder que, según él, son ineludibles para establecer orden en un espacio intrínsecamente carente de él.

La dualidad entre un Dios generoso y abierto desinteresadamente a las necesidades de los otros y un Dios severo e impositivo se mantiene a lo largo de la narración, aunque el narrador da mayor énfasis a la visión de Dios como un elemento de bien y paz para la humanidad: "Cristo gobierna la marcha del mundo y manda las vidas y las muertes pero no calza espuelas [...], camina siempre descalzo, [...] Dios hace todos los milagros que quiere y a la cascabel puede borrarle el veneno y darle la voz de una avecica de melodioso cantar" (*Cristo* 176). A diferencia de los granjeros y *cowboys* que imperan en Tombstone, este Dios humanizado no monta a caballo, sino que camina humildemente por las tierras calientes del desierto, domina a las serpientes y las convierte en animales apacibles. Este concepto de la divinidad de Jesucristo no se corresponde estrictamente con la visión cristiana de su figura, sino que está ajustada a las necesidades de un medio natural en el que el ser humano está obligado al enfrentamiento con lo que

le rodea para poder superar unas circunstancias abrumadoras. En la versión del texto de Cela y a través de la mediación de Wendell Liverpool, Tombstone, Arizona y el *Far West* son lugares inhospitalarios que requieren del contrapeso de las cualidades asociadas con la figura de Jesucristo para humanizarse y hacerse aceptablemente habitables.

El concepto de espiritualidad de Wendell Liverpool no se corresponde con el de una visión de la religión como una institución. La espiritualidad es, en este caso, elemental y al margen del orden institucional. Las repetidas invocaciones a la Virgen María a través de unas letanías presentadas en un latín que el narrador no entiende no tratan de presentar las virtudes de la Virgen, sino de conseguir la asistencia de la madre de Dios para pacificar Tombstone y conseguir crear un principio de espíritu comunitario y social en una ciudad en la que la voluntad individual es la fuerza predominante: "La letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo mater amabilis mater admirabilis y tú dices ora pro nobis dos veces" (Cristo 119). Como los demás componentes de la narración de Wendell Liverpool, la visión del Oeste se fundamenta en los elementos más básicos de la vida en común. El hombre sigue siendo un lobo para los otros hombres, pero el relato proyecta en un horizonte espiritual, regido por un Cristo omnímodo y generoso al mismo tiempo, la esperanza de poder crear una sociedad más habitable y humana.

La alusión a las figuras de Jesucristo y la Virgen María le permite al narrador destacar la dimensión amplia e inclusiva de la espiritualidad ya que el cristianismo es una religión que se implanta en América a partir de la evangelización de los pobladores nativos por los colonizadores españoles. Al mismo tiempo, de acuerdo con la orientación híbrida del texto, los principios de esa religión alternan y se combinan con las creencias en fuerzas sobrenaturales que eran parte de las religiones de los habitantes nativos del Oeste antes de la llegada de los colonizadores europeos. El narrador recoge algunas de esas creencias como la reencarnación después de la muerte que, según él, algunos de los personajes mencionados han experimentado en sus vidas: "Los espíritus son muy felices en el éter y solo regresan cuando el Sumo Hacedor los reencarna, en mi casa tenemos el espíritu de mi bisabuela flotando sobre todos nosotros, el otro día me rompió un buda de loza"

(*Cristo* 105). Las palabras son de Bonifatius Branson, un residente de Tombstone que supuestamente se halla en su cuarta reencarnación y aspira a llegar a la séptima para alcanzar la perfección. Esa alternancia entre el mundo objetivo y tangible, y el surreal y fantástico sin que haya solución de continuidad entre ellos pone de relieve que para Wendell Liverpool la división y la diferencia entre la espiritualidad previa a la colonización y la importada e implantada posteriormente carecen de significación. El sincretismo y la síntesis de ambas es el contexto que el relato establece como un modo de convivencia posible entre las fuerzas opuestas del Oeste americano.

4. El poder de la naturaleza primordial

Aunque ocupan un espacio destacado en el texto, ni la religión cristiana ni las creencias sagradas de los americanos nativos son el componente espiritual, primordial e incontestable, del relato de Wendell Liverpool. El principio espiritual capital es la tierra, el suelo primigenio sobre el que se creó el ámbito social del Oeste americano y sobre el que se fundó y edificó Tombstone. La tierra de Arizona es considerada como una diosa que nutre la vida de todos los que residen en Arizona y a la que hay que venerar como el impulso unificador del cosmos: "Nuestra madre es la tierra, la vida nace de la tierra y hay que caminar descalzo para que su fuerza nos entre por los pies, también se debe llevar el pelo largo para que esa fuerza nos caliente" (*Cristo* 78). En esa tierra privilegiada y única existe un templo natural que es equiparable a los grandes templos y edificios de otras religiones. Ese templo es el Gran Cañón del Colorado cuya inmensidad y belleza superan a los templos artificiales construidos por los hombres para honrar a sus dioses: "Los españoles le llamaron Colorado porque iba teñido con el color de la sangre de la tierra, los indios navajos piensan que el Gran Cañón se formó con el Diluvio Universal del que los hombres se libraron convirtiéndose en peces huidizos y brillantes como los rayos de la luna" (*Cristo* 204). En el Gran Cañón, el narrador percibe la confluencia de los relatos sagrados de los indios americanos y los conquistadores españoles que lo descubrieron para el resto del mun-

do. No obstante, esa confluencia no es ni duradera ni pacífica ya que, a diferencia de los pobladores nativos de las tierras del Gran Cañón, los colonizadores y los pobladores extranjeros abusaron de las tierras de Arizona y desacralizaron una naturaleza que, hasta su llegada, tenía una relación equilibrada con los indios. Un ejemplo que da el narrador de esa actitud diferente frente al medio natural es el trato cruel y explotador que los hombres blancos dan a los bisontes, diezmándolos innecesariamente, frente a la actitud de los indios nativos que los trataban como una parte integral del medio natural sin abusar de ellos.

La tierra sagrada es la verdadera patria de los habitantes de Arizona y Tombstone, y la comunión con esa tierra es el único principio espiritual que respeta y acata el narrador que, de otra manera, se vería abrumado por la depravación moral y el caos de una localidad en la que ha residido largo tiempo, pero que nunca ha sentido como plenamente suya porque las normas de conducta vigentes en ella constituían una agresión a sus principios más valiosos. Por esa razón, Wendell Liverpool no se aleja de Tombstone ya que el hacerlo constituiría una traición al único valor y principio que para él tienen una legitimidad indiscutible: la tierra sagrada del Oeste americano. Su relato es un modo de confirmar su fidelidad a una tierra que le asegura la fusión entre el ser humano y el medio natural que la violencia y el desorden cotidianos de Tombstone le niegan. La civilización conlleva la pérdida del equilibrio entre naturaleza y humanidad, pero para el narrador en las tierras sagradas de Arizona todavía es posible establecer un contacto real con el origen del mundo.

La espiritualidad de los indios nativos de Arizona que potencia la unidad del cosmos puede fusionarse en la figura de Jesucristo, que se convierte en el vehículo de transmisión entre el nuevo y el viejo mundo. Esta unidad sintetizadora es temporal y efímera, ya que el narrador no puede ignorar que las reglas imperantes en Tombstone son poderosas y tienen el apoyo de la fuerza y las armas. El Oeste americano afirma su ley, arbitraria, cruel e incontrovertible. Wyatt Earp pervive como un arquetipo de la afirmación de la individualidad y la voluntad de poder frente a unas normas de la civilización que él juzga son un obstáculo para su libertad. Más allá de la moralidad convencional, el *cowboy/sheriff/judge*, realizado en la figura de Wyatt Earp,

impone su *Diktat* de manera incontestable y omnímoda, lo que le permite ascender al estatus glorioso de la leyenda, para verse situado por encima del bien y del mal, más allá de un orden social que para él es caduco e inservible.[9]

5. Conclusión. La heroicidad antiépica

Cristo vs. Arizona desarrolla un concepto de la contraépica del Oeste americano por el que la heroicidad clásica de los textos épicos se devalúa y aparece transmutada en simulacro de la épica convencional en la que el héroe adquiere el estatus de un ser excepcional, ejemplar y semidivino. En lugar de este tipo de héroe, el relato delinea una figura contraheroica que asume algunos de los atributos propios de la imagen del héroe clásico —valentía y desafío frente a los grandes riesgos, invencibilidad, excepcional habilidad con las armas—, pero al mismo tiempo carece de sus cualidades y virtudes, como la ejemplaridad moral y humana, y la capacidad de entrega de la propia vida en nombre de una causa colectiva superior. Wyatt Earp no posee esas cualidades, porque en el medio en el que actúa y prevalece no se exigen esos atributos propios de los héroes clásicos. La heroicidad del Oeste es ambigua y contradictoria. El narrador del relato es conocedor de esas contradicciones irresueltas. Por esa razón, frente al carácter turbio y corrupto de Wyatt Earp, él opone la pureza prístina del medio natural de Arizona del que deriva la fuerza espiritual para superar un entorno hostil. La dicotomía entre el Jesucristo del narrador —y su propuesta de norma civilizadora —y Arizona— y el caos de la anomía social y moral— se resuelve en el relato a través de un retorno subliminal a unos orígenes primigenios en los que podría producirse una fusión ar-

9 La relación con el *Übermensch* de Friedrich Nietzsche, un contemporáneo de los hechos del O. K. Corral, es iluminadora, aunque es oportuno señalar las diferencias. En Nietzsche, el Superhombre prefigura y anuncia una nueva moral liberadora e inclusiva para todos, mientras que Wyatt Earp se sitúa en un solipsismo absoluto, incapaz de superar la impenetrabilidad de su propia individualidad.

mónica del medio natural de Arizona con los componentes humanos y culturales que se le han sobreimpuesto.

Bibliografía

Cela, Camilo José. *Cristo versus Arizona*. Barcelona: Seix Barral, 1988.

Foucault, Michel. *Power/Knowledge.* New York: Pantheon Books, 1980.

Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Hughes, Howard. *Stagecoach to Tombstone. The Filmgoer's Guide to the Great Westerns*. New York: Tauris, 2008.

McLachlan, Sean. *Tombstone*. *Wyatt Earp, the O.K. Corral, and the Vendetta Ride 1981-82.* Oxford: Osprey Publishing, 2013.

Navajas, Gonzalo. "Camilo José Cela y el saber de la ficción". *Cela, cien años más*, Adolfo Sotelo Vázquez, ed. Sevilla: Renacimiento, 2017, pp. 403-429.

Urban, William. *Wyatt Earp. The O.K. Corral and the Law of the American West.* New York: Power Plus Books, 2002.

Wallerstein, Immanuel. *The Uncertainties of Knowledge*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.

“Tom Mix cabalga por La Mancha”. La poesía española del siglo XX y el wéstern cinematográfico[1]

Juan Ignacio Guijarro González
Universidad de Sevilla

The Old West is not a certain place in a certain time, it's a state of mind. It's whatever you want it to be.

Tom Mix

Desde que Edwin C. Porter estrenara en 1903 una película pionera como *The Great Train Robbery*, el género cinematográfico del wéstern se ha expandido de forma imparable por todo el mundo, hasta acabar

1 El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación "'New Wests': El Oeste americano en la literatura, el cine y la cultura del siglo xxi. Un enfoque transnacional y transdisciplinar", subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PGC2018-094659-B-C21) y el FEDER.

erigiéndose en un fenómeno de alcance global. En su Introducción a un reciente número monográfico de *Western American Literature* dedicado a abordar el Oeste desde un prisma transnacional, David Río y Christopher Conway aseveran que "Contemporary interpretations of the American West and its culture cannot dismiss its planetary dimension", dado que en nuestra "globalized age of transoceanic studies, the international and hybrid properties of western American culture have become more visible than ever" (x). Asimismo, uno de los adalides de esta novedosa concepción del campo de los Western Studies, el teórico británico Neil Campbell, asegura en su libro *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age*: "to examine the American West in the twenty-first century is to think of it as always already transnational, a more routed and complex rendition, a traveling concept whose meanings move between cultures, crossing, bridging, and intruding simultaneously" (4).[2]

Los escritores españoles también han sucumbido al magnetismo global del 'Oeste americano' y, a lo largo del último siglo, han mostrado su fascinación por un discurso cultural ligado a un territorio de Estados Unidos tan mítico como lejano. En el año 2002, se publicó *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, un volumen de quinientas páginas editado por uno de los grandes sellos españoles de poesía, Hiperión. El editor de esta antología, José María Conget, recopiló textos de 138 poetas nacionales.

2 Este reciente paradigma crítico, plenamente consolidado en el nuevo milenio, ha sido denominado 'the Global West' por otra de sus principales abanderadas, Susan Kollin. Un planteamiento teórico tan renovador fue promovido por Shelley Fisher Fishkin en su influyente 2004 Presidential Address to the American Studies Association, "Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies". Tras plantear interrogantes como "What would the field of American studies look like if the transnational rather than the national were at its center?" o "What topics and questions become salient if conceive our field with the transnational at its center?", Fishkin proclamaba que resulta necesario "understand the cultural work that forms originating in the United States do in cultures outside this country, studying their reception and reconfiguration in contexts informed by a deep understanding of the countries where that cultural work is taking place" (21-22, 34).

Un año después, una de las publicaciones más prestigiosas de España, la revista malagueña *Litoral*, publicó un monográfico especial titulado "Los poetas del cine" con textos de cuarenta y seis autores. Varios de los escritores incluidos en ambas antologías optaron por reflexionar sobre la idiosincrasia del wéstern cinematográfico.

En este capítulo se aborda la (re)presentación del wéstern fílmico en la obra de tres poetas de épocas y estéticas muy distintas de la literatura española del siglo xx: Pedro Salinas, Gabriel Celaya y Juan Luis Panero. Cabe destacar el hecho de que estos autores fueran todos varones, dado que —salvo contadas excepciones como *Encubridora* (*Rancho Notorious*, 1952), del austriaco Fritz Lang, o la magistral *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray—, como es sabido, el género del wéstern suele ser una narrativa cultural sumamente masculinizada en la que predominan valores como la rudeza, la violencia o la agresividad. Virginia Wright Wexman asegura que en numerosos wésterns clásicos "women are relegated to minor roles, and in some, like *The Magnificent Seven* (1960), *The Wild Bunch* (1969), and *Ulzana's Raid* (1972), they scarcely figure at all" (69). Además, añade que en una encuesta de 1950 realizada en Estados Unidos, "Westerns were ranked by women as their least favorite genre" (69). Los grandes nombres del género siempre han sido iconos masculinos como Gary Cooper, Clint Eastwood y —por encima de todos ellos— el imponente John Wayne.[3] Obviamente, a los poetas españoles estudiados en este traba-

---

3 Un reciente artículo en red de la BBC —firmado por una mujer— sobre *The Power of the Dog*, el singular neowéstern dirigido por Jane Campion, incide en este sugerente análisis de género al afirmar: "the Western was for several decades the film genre that defined masculinity. It was where the silhouettes of John Wayne and Clint Eastwood became inscribed in cultural history, framed by legendary directors like John Ford and Sergio Leone. […] Even now, perhaps only the superhero could threaten the cowboy as film's ultimate symbol of all-American manhood". La autora de este texto, Laura Venning, cree que "characters like the ones played by John Wayne were physically imposing, reserved but aggressive at the right time, and fiercely protective of America as an individualistic, conservative, white nation".

jo no debió suponerle gran esfuerzo sentirse atraídos por el legendario mundo del 'lejano Oeste'.[4]

Los tres textos objeto de estudio pertenecen a distintas épocas del siglo xx y son "Far West" de Pedro Salinas (1929), "Al Oeste, con Tom Mix" (1957) de Gabriel Celaya y "Caballos en la noche" (1988) de Juan Luis Panero. Van a analizarse de forma cronológica, para que pueda apreciarse con nitidez la evolución del Oeste cinematográfico como tema en la poesía española a lo largo de los últimos cien años.

Durante el primer tercio del siglo xx, y antes del inicio de la Guerra Civil en 1936, la cultura española vivió uno de sus momentos de mayor esplendor en una época ya conocida como la Edad de Plata, que la concepción anglocéntrica del Modernismo suele invisibilizar. En estos años surgen genios mundialmente reconocidos como el cineasta Luis Buñuel, el pintor Salvador Dalí o Federico García Lorca, posiblemente el autor español con mayor proyección mundial de todo el siglo xx. De hecho, Lorca fue el miembro más prominente de la Generación del 27, un grupo de poetas varones próximos al discurso de la vanguardia que revolucionaron las letras españolas durante las décadas de los años veinte y treinta. Uno de ellos, Vicente Aleixandre, obtendría el Premio Nobel de Literatura en 1977. El crítico Andrew P. Debicki sostiene que "together produced the apogee of modernity in Spain", dado que publicaron "a poetry at once artful, polished, imagistic, and significant, a poetry that would represent perfectly the ideal of embodying and making present universal human values" (*Spanish* 18-19).

Al igual que a la inmensa mayoría de los jóvenes artistas europeos de la época, a los escritores españoles les fascinaban dos nuevos discursos culturales —nacidos ambos con el nuevo siglo— que simbolizaban el *zeitgeist* de la modernidad: el jazz y el cine. En su libro *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*, C. B. Morris afirma que "poets of all talents and statures were inspired by

4 Por el contrario, mucho más problemático debe resultar este proceso de identificación espectatorial para las poetas, dado que en el wéstern clásico jamás ha existido un equivalente femenino a figuras del carisma de Clint Eastwood o John Wayne.

the cinema" (46), pues este innovador discurso artístico "conditioned poets to expect the unexpected, to accept as normal the supernatural or the impossible, to witness the tempo of life capriciously changed, or to observe things or people in unusual contexts or couplings" (49).[5]

Como sus coetáneos de la Generación Perdida en Estados Unidos, los autores de la Generación del 27 nacieron en el tránsito del siglo xix al xx. Uno de los mayores del grupo era Pedro Salinas, ya que nació en Madrid en el año 1891. Fallecería en Boston seis décadas después, pues abandonó España justo antes del inicio de la Guerra Civil y ya jamás habría de volver, pasando los últimos quince años de su vida en el exilio, como docente universitario en Wellesley, Johns Hopkins o Puerto Rico.

Hoy día, Salinas es recordado como el autor del que quizá sea el poemario amoroso español más celebrado del siglo xx, *La voz a ti debida* (1933), que, según la biógrafa del autor, "provided a love rhetoric to an entire generation of youth on the eve of the Civil War" (Newman 16). Sin embargo, Debicki considera que sus primeros libros de poesía —*Presagios* (1924), *Seguro azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931)— "involve a questioning of external reality, a series of attempts to examine poetically the appearance of things and to seek behind it some essential values" ("Play" 260).[6] Esta relación paradójica entre apariencia y realidad va a resultar fundamental para comprender su concepción del cine.

Su poesía temprana refleja una fascinación manifiesta por la tecnología de la modernidad y está, por tanto, "filled with playful evocations of modern objects, and seems to take delight in the novelty and

5 En el capítulo 4 de su libro, Morris ofrece una reveladora panorámica del impacto que el cine tuvo en la lírica española de la Edad de Plata, asegurando que "only the most ascetic—or acerbic—Spanish poets ignored the cinema, which inspired many poems devoted to its novelty, the speed of its images, and the charms of its stars", 50-51. De hecho, en las letras españolas de la época abundaron los homenajes a iconos del cine mudo como Charlie Chaplin o Buster Keaton.

6 Al analizar cómo opera esta dicotomía, Debicki cita a Concha Zardoya y su "classic view of Salinas' poetry as an ongoing search for 'transrealities' which lie behind the appearance of things", "Play" 280 n. 22.

geometric precision of cars, streetcar rails, lightbulbs, movies" (Debicki, "Play" 272).[7] Su segundo poemario, *Seguro azar* (1929), contiene textos sobre símbolos de la tecnología moderna como el automóvil ("Navacerrada, abril", 160) o las bujías ("35 bujías", 178), así como dos poemas dedicados al discurso fílmico: "Cinematógrafo" (176-77) y otro titulado "Far West" (165).[8]

Un título en inglés como "Far West" automáticamente ubica el poema en el paisaje geográfico y simbólico de la parte más occidental de Estados Unidos, un país moderno que fascinaba a la España de los años veinte y que García Lorca visitara al final de la década. Este texto de versos breves —que parecen imitar el ritmo acelerado del cine pionero— consta de tres secciones en verso libre que reproducen un diálogo, un recurso habitual en la poesía de Salinas, un maestro en el uso de los pronombres personales.

El primer verso es una impactante expresión de admiración lírica que, por un lado, presenta el tema central del poema y, por otro, subraya la enorme distancia física que separa España del 'Oeste americano': "¡Qué viento a ocho mil kilómetros!". El viento se erige en el motivo recurrente de todo el poema y conecta sus tres secciones. Un eminente historiador del cine español, Román Gubern, sugiere que Salinas estaba aludiendo a sendas producciones hollywoodienses de 1928 en las que dicho fenómeno natural posee un papel crucial*: El héroe del río* (*Steamboat Bill, Jr.*), con Buster Keaton, y *El viento* (*The Wind*), un magistral drama romántico dirigido por el sueco Victor Sjöström y protagonizado por Lillian Gish (116-117).[9]

---

7 Esta temprana fascinación por la tecnología moderna (que Barbagallo vincula al Futurismo) derivó en miedo tras la Segunda Guerra Mundial, cuando —exiliado en EE. UU.— Salinas temía el poder destructivo de la bomba atómica, que condenaría en obras como el poema "Cero" (1949) o el texto en prosa *La bomba increíble* (1950).

8 Un título foráneo y sofisticado como "Far West" encajaba con otros términos anglófonos que proliferaron en la España innovadora de los años veinte: 'jazzband', 'cocktail', 'ragtime' o 'dancing', entre otros.

9 Gubern omite el hecho de que *El viento* era una adaptación de la novela homónima que Dorothy Scarborough publicó en 1925, que transcurría en Texas en

La primera sección de "Far West" se articula en torno a tres preguntas que —en clave anafórica— empiezan con las mismas dos palabras, "¿No ves?", subrayando así el componente visual de esta celebración del magnetismo del cine. En estos tres interrogantes, Salinas alude a elementos definitorios del paisaje del Oeste como los caballos, la soledad y —obviamente— un viento potente. Sorprendentemente, la única presencia humana en esta recreación lírica del 'Oeste americano' es una fémina, Mabel, que monta a caballo con valentía contra el viento y cuya melena destila sensualidad.[10]

La segunda sección de "Far West" complementa a la primera, ya que ofrece respuestas a las preguntas previamente planteadas, en lo que pudiera ser un diálogo con otra persona o, incluso, con uno mismo. Pero Salinas, que también fue un crítico eminente que enseñó en prestigiosas universidades europeas como la Sorbona o Cambridge, hace de su aproximación al 'lejano Oeste' en esta segunda sección una reflexión teórica sobre la naturaleza del arte que —ya en los años veinte— preludiaba postulados teóricos del Postmodernismo.[11] La voz poética subraya que el cine no es realidad, sino una mera ilusión óptica, ya que en los dos versos iniciales su respuesta es: "Sí, lo veo. / Y nada más que lo veo". En esta sección, Salinas incide repetidamente en que el mítico "Far West" descrito en los primeros versos del poema no es más que un constructo, una (re)presentación artística. De nuevo, recurre al símbolo central del poema para elaborar esta hipótesis:

---

el siglo xix. En 1933, Salinas fue el coeditor de una revista llamada *Los Cuatro Vientos*, en la que publicaron diversos miembros de la Generación del 27.

10 Aunque no se la identifique con el wéstern, Gubern sugiere que se trata de una alusión a Mabel Normand (1894-1930), una de las grandes actrices del cine mudo, que gozó de enorme popularidad por sus películas con estrellas como Charles Chaplin o Mack Sennett, 116. Katz la considera "perhaps the most talented comic star of the silent screen" (543).

11 Debicki estima que Salinas fue "the most academic member of the Generation of 1927" (*Spanish* 36). Aparte de su poesía, publicó influyentes obras de crítica literaria como *La realidad y el poeta* (1940), volumen basado en las conferencias Turnbull que impartió en Johns Hopkins University; además, fue el primer traductor al español de varios volúmenes de la obra maestra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*.

"No es ya viento, es el retrato / de un viento que se murió".[12] Estos versos revelan el interés de Salinas "in the importance of the poetic process, of the fact that poet and poem undertake an ongoing struggle with the enigmas which surround us" (Debicki, "Play" 270).

De hecho, el autor elabora sus teorías meta-artísticas en otros dos poemas de su libro *Seguro azar*. No parece casual que el texto inicial, "Cuartilla" (151), constituya una sagaz reflexión sobre la creación literaria, comparando la claridad de una página en blanco con un paisaje nevado. Los dos últimos versos de "Cuartilla" ensalzan el poder de la palabra escrita en la página, recurriendo de nuevo al diálogo y a los pronombres: "contra lo blanco, en blanco / inicial, tú, palabra". Además, el otro poema fílmico de *Seguro azar*, "Cinematógrafo", contiene otra referencia a la blancura, pero en este caso a la de la pantalla de cine. Al comparar de forma hiperbólica la magia del cine con la creación bíblica del mundo, Salinas sugiere que cuando se apagan las luces, la pantalla se convierte en una "tela maravillosa", donde "está encerrada toda cosa" (177). "Cinematógrafo" ha sido descrito como "un poema impregnado de elegante ironía y de reflexividad sobre el medio" (Gubern 116).

"Far West" concluye con una breve sección de tan solo tres versos, reafirmando por última vez la naturaleza ficticia del 'Oeste americano' proyectado en la pantalla: "Sí le veo, sin sentirle. / Está allí, en el mundo suyo, / viento de cine, ese viento". Como C. B. Morris asegura con acierto, el poema "Far West" de Pedro Salinas constituye "a tribute to the unique power of the cinema, which can immortalize something as transient and commonplace as the wind" (78-79).

Quizás Pedro Salinas conoció a un joven estudiante vasco que llegó a Madrid justo el año que define a la Generación del 27: Gabriel Celaya (1911-1991).[13] Su acaudalada familia lo envió a estudiar Inge-

12 La palabra "retrato" desvela una fascinante coincidencia, pues Salinas publicó *Seguro azar* en 1929, el mismo año en el que artista belga René Magritte terminó *La traición de las imágenes (esto no es una pipa)*, su conocido cuadro que cuestiona asimismo la naturaleza mimética del arte.

13 Los estrechos vínculos históricos entre los vascos y el Oeste de EE. UU. están siendo estudiados por el Rewest Research Group, en congresos y en volúmenes

niería y le costeó su estancia en la Residencia de Estudiantes, la prestigiosa institución educativa en la que un joven Celaya tuvo la fortuna de tratar a García Lorca y a otras luminarias de la Edad de Plata. De hecho, Salinas y otros miembros de la Generación del 1927 tuvieron gran influencia en su poesía temprana (Ascunce 12, 31-32).

Años después, y tras superar la Guerra Civil, Gabriel Celaya se centraría por completo en su vocación literaria, hasta convertirse en "a poet whose work is essential for understanding the literature of the Spanish postwar period" (Mangini). Junto a otro eminente poeta vasco de izquierdas, Blas de Otero, Celaya se erigió en el estandarte de la denominada 'poesía social' que —sobre todo en los años cincuenta— arremetió contra la dictadura franquista. Como el propio Celaya aseguró sin titubear en el que quizá sea su verso más renombrado, "La poesía es un arma cargada de futuro".

Aunque en los años cincuenta publicara abundantes versos políticos, "amidst this body of protest poetry, Celaya suddenly surprised his public with new work of a radically different style and thematic material [...] vastly different from his longer, discursive social poetry", como asegura Shirley Mangini. Tal fue el caso de *Entreacto*, poemario publicado en Madrid treinta años después de su llegada a la capital, en 1957. Estos versos breves y compactos contrastan enormemente con los extensos y discursivos que predominan en libros de poesía social como *Las cartas boca arriba* (1951) o *Cantos iberos* (1955). Dado que el término español "entreacto" es un sinónimo teatral de "intermedio", Celaya debió concebir este volumen como una pausa en su intensa actividad social y política de la época, cuando se afilió al Partido Comunista y se convirtió en un referente ineludible de la lucha antifranquista.

Al contrario que *Cantos iberos*, *Entreacto* es un libro de tono desenfadado en el que Celaya rinde tributo a la educación sentimental de su niñez. La esencia del volumen queda sintetizada en el título de uno de sus poemas, "El niño que ya no soy", en el que un Celaya maduro añora con pesar "el niño que fui" (644) y compara su niñez y su ma-

colectivos como el reciente *The New American West in Literature and the Arts: A Journey Across Boundaries*, publicado por Routledge en 2020.

durez, estableciendo un sugerente diálogo entre ambas. La nostálgica evocación de la educación sentimental del escritor vasco continúa en la sección IV de *Entreacto*, titulada "Cine retrospectivo", formada por cuatro poemas breves que reflejan el tremendo impacto que el séptimo arte tuvo en su niñez: "Episodios de Judex", "La Bertini", "Al Oeste, con Tom Mix" y "Charlot".[14]

Como casi todos los poemas de *Entreacto*, "Al Oeste, con Tom Mix" destila un tono muy naif, usado para recalcar los sentimientos de una voz poética que recuerda en clave nostálgica su fascinación infantil por los wésterns del cine mudo. El texto consta de seis estrofas de seis versos cada una; tal fijación por el número seis parece sugerir en tono ligero las balas que podía disparar el revólver de un *cowboy*, por lo que Celaya integra fondo y forma orgánicamente. El texto está escrito en versos octosilábicos, con rima asonante en los pares, como si se tratara de una canción infantil.

En la estrofa inicial, la voz poética evoca su época escolar, cuando la educación estaba íntegramente basada en memorizar asignaturas tan áridas como Religión, Matemáticas o Filosofía. Celaya ha escrito en términos elocuentes sobre su etapa escolar: "Al revés que los genios, siempre fui un primero de clase. Creo que esto se debía, más que a mis dotes, a que era un niño tímido, consecuentemente orgulloso, y libresco" (cit. Ascunce 10). En el segundo verso, la máxima teológica "Dios es Dios" no deja espacio alguno a la reflexión personal, al tiempo que hace aflorar el tema de la divinidad, que se retomará posteriormente. Sin embargo, se suaviza el tono solemne de este dogma teológico mediante un juego de palabras infantil, "Dios y dos cuatro". Además, recitar silogismos aristotélicos no entusiasma a este alumno, que ansía descubrir el mundo que existe más allá del aula: "Yo protestaba, pensando: el mundo es ancho, más ancho".

14 "Episodios de Judex" evocaba una película francesa homónima de 1916 en doce partes, mientras que la italiana Francesca Bertini (1892-1985) fue una de las grandes divas del cine mudo, popularmente conocida como "la Bertini". Como ya se ha señalado, Chaplin se erigió en uno de los héroes de los artistas de vanguardia por toda Europa; en su poema, Celaya alude a él en tono afectuoso como "Tonto genial, pobre diablo" (652).

Esta ansia de libertad continúa en la segunda estrofa, pues la asignatura que ahora se estudia es Geografía. En vez de memorizar los cuatro puntos cardinales, el alumno prefiere ir "al Oeste, con Tom Mix", como subraya el título del poema. Por consiguiente, la mitología del wéstern fílmico irrumpe inesperadamente en el texto, proporcionando al niño una oportunidad de escapar de los claustrofóbicos confines del aula: "El mundo es ilimitado".[15] Esta estrofa concluye detallando cómo perciben a los *cowboys* los niños de todo el mundo: "Basta con tener un revólver, / coraje y un buen caballo". De estos tres elementos, el caballo debió ser el de mayor atractivo para el joven Celaya, pues es la última palabra de cuatro de las seis estrofas del poema.

En la tercera estrofa, la clase ya se ha olvidado por completo, gracias al impacto del wéstern, y la mente del niño empieza a vagar por tierras lejanas que ha visto proyectadas incontables veces en la pantalla. Este frenesí emocional queda patente en los dos primeros versos, en los que —por medio de un hipérbaton— Celaya retrata el corazón del niño, rumbo al oeste: "Ya caminaba hacia el Oeste / mi corazón, galopando". Este corazón, personificado, contrasta notablemente con la aburrida actividad intelectual antes descrita, por lo que el wéstern se convierte en una narrativa liberadora. La forma progresiva "galopando" revela el nerviosismo del niño y la aceleración de su ritmo cardíaco. Un alumno vasco se siente interpelado por la mítica proclama de Horace Greeley: "Go West, young man!".

Las estrofas cuatro, cinco y seis se centran por entero en la figura de Tom Mix. Apenas recordado hoy día, Tom Mix (1880-1940) ha sido considerado el primer astro del wéstern.[16] Junto a su caballo Tony, se convirtió en un icono de los años veinte del pasado siglo, gra-

---

15 Este comentario tan aparentemente inocuo puede vincularse al concepto teórico de "monarch-of-all-I-survey", acuñado por Mary Louis Pratt, según el cual "the imperial subject as superior and invulnerable observer", proporcionando a "spectators around the globe. [...] a subject position as film's audio-visual masters" (Shohat 214).

16 Sorprendentemente, Mix ni siquiera aparece en el índice onomástico final de una monografía tan exhaustiva como *This Loving Darkness. Spanish Writers and the Cinema, 1920-1936*, de C. B. Morris.

cias a películas como *El llanero solitario* (*The Lone Star Ranger*, 1923), *Jinetes del sabio púrpura* (*Riders of the Purple Sage*, 1925) o *El gran robo del tren K y A* (*The Great K&A Train Robbery*, 1926), a menudo basadas en novelas de Zane Grey.[17] No obstante, como nació en 1911, las películas que Celaya debió ver en su niñez fueron las que Mix había hecho previamente: para el estudio Selig Polyscope, entre 1911 y 1917, o para Fox a partir de 1917, cuando "he rapidly became the silent screen's most popular cowboy star. Mix's action-packed features were carefully packaged, with great attention to detail and locale. [...] Handled by top directors. [...] Mix's Fox films provided exciting escapist entertainment" (Katz 666).

En la cuarta estrofa, se presenta al actor como una nueva divinidad, una de las muchas creadas en los años veinte por Hollywood y veneradas mundialmente: "un dios aún no nombrado". Por tanto, Tom Mix se erige en la antítesis de ese Dios invisible estudiado en clase. Evidentemente, para un chico vasco —o de cualquier lugar— el atractivo de una estrella del cine supera con creces a la cualquier deidad imaginable. De hecho, este es el único pasaje en que la voz poética se dirige personalmente a Tom Mix, como si se tratara de una oración laica moderna, rebosante de adoración infantil: "Puedo verte en cuerpo y alma". Dado que el césped crece por dondequiera que cabalga, a Mix se le compara de forma implícita y favorable a una de las figuras históricas más aterradoras estudiadas en la escuela, el rey Atila, cuyas cabalgadas solían tener el efecto contrario. Por supuesto, este ingenuo niño vasco desconoce que en los áridos paisajes del 'salvaje oeste' hay poco césped.

El elogio del actor prosigue en la quinta estrofa. Celaya ofrece de forma consecutiva tres ideas sobre él, conectándolas por medio de una

17 En 1923, Mix trabajó en dos tempranos wésterns de John Ford: *Al norte de la bahía de Hudson* (*North of Hudson Bay*) y *Tres saltos por delante* (*Three Jumps Ahead*). Sus escasas películas sonoras tuvieron una pobre acogida y falleció en una autopista de Arizona en 1940. Se le inmortalizó —con su típico sombrero de *cowboy*— en la mítica portada de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, el álbum que *The Beatles* editaron en 1967, justo diez años después de que Celaya publicara *Entreacto*.

triple estructura anafórica: "Cuando Tom Mix…". La segunda implica la mayor identificación del joven espectador con el astro: "Cuando Tom Mix se enamora, / yo me siento enamorado". De nuevo, este énfasis en lo emocional contrasta palpablemente con la impersonal atmósfera del aula antes descrita. Esta estrofa contiene una breve alusión a los indígenas, siendo la única vez que aparecen en esta evocación lírica del 'viejo Oeste'. Sorprende que un autor de izquierdas como Celaya, que publicó "Al Oeste, con Tom Mix" cuando estaba escribiendo duras diatribas contra la opresión franquista, ignorara el trato sufrido por la población indígena tanto a lo largo de la historia de EE. UU. como en los wésterns de Hollywood. Esta singular paradoja refleja lo que Ella Shohat y Robert Stam consideran "the genre's ideological premises and its general procedures for fostering identification" (119). Ambos teóricos desvelan cómo, durante décadas, la narrativa hollywoodiense manipuló sutilmente al espectador del wéstern clásico:

> The point-of-view conventions consistently favor the Euro-American protagonists; they are centered in the frame, their desires drive the narrative; the camera pans, tracks, and cranes to accompany their regard. [...] The possibility of sympathetic identifications with the Indians is simply ruled out by the point-of-view conventions; the spectator is unwittingly sutured into a colonialist perspective (120).[18]

En la estrofa final, el Celaya maduro hace una tardía revelación que resume la esencia del poema: "Yo he vivido con Tom Mix / la verdad de mis diez años". Para un niño —pese a lo que Pedro Salinas observara con acierto en "Far West"— una estrella del wéstern como Tom Mix siempre resultará mucho más cercana que cualquier deidad digna de ser estudiada. Además, esta revelación tiene especial significación en el caso de Gabriel Celaya, que de niño a menudo estuvo enfermo y aislado y, por consiguiente, hubo de llevar "una vida enclaustrada y

18 En su ensayo "Fantasies of the Master Race. The Cinematic Colonization of American Indians", el controvertido crítico indígena Ward Churchill aborda este fascinante tema desde un prisma abiertamente contrahegemónico.

un tanto solitaria, sin amigos ni compañeros y con la sola presencia, y ésta en ocasiones, de sus hermanas y padres" (Ascunce 10). Dos versos exclamativos reiteran una última vez el tono emotivo del poema, que concluye enfatizando la imagen del niño que, fascinado, observa las maravillas que ocurren en los wésterns: "En cuanto Tom Mix silbaba, / acudía su caballo". En su poema "Al Oeste, con Tom Mix", Gabriel Celaya bucea en su educación sentimental para evocar con afecto el wéstern mudo y la figura del *cowboy*, ambos dotados de un magnetismo irresistible.

Muy distinta es la aproximación al wéstern cinematográfico del tercer poema objeto de estudio, "Caballos en la noche", un texto tan breve como sugerente que Juan Luis Panero incluyera en su libro de 1988 *Galería de fantasmas*.[19] Haciendo siempre gala de una dicción clásica, Juan Luis Panero (1942-2013) escribió una poesía de corte elegíaco y meditativo, con frecuentes referencias literarias, musicales, pictóricas y fílmicas. Su predilección por temas como la pérdida, el recuerdo, la derrota, el pasado o la soledad explica su admiración por F. Scott Fitzgerald. Como el autor de *The Crack-Up*, los textos de Panero poseen una fuerte carga autobiográfica y suelen abordar temas recurrentes: "Vida y memoria, temporalismo y sombra de muerte se convierten en claves de la ficción poética que Juan Luis Panero ha elaborado a lo largo de más de treinta años" (González 161). El paso del tiempo y la inevitabilidad de la muerte subrayan el componente existencial de su obra, "una poesía temporalista, obsesionada por el correr del tiempo que sumerge en el olvido la pasión de la vida" (González 164).[20] "Caballos en la noche" es un poema paradigmático de su

---

19 Panero siempre se jactó de no pertenecer a corriente alguna, por lo que "floated between literary generations" (Shulman 219). Sin duda, ello explica que existan pocos estudios sobre su obra.

20 Los títulos de los escasos poemarios que Panero publicó resultan harto elocuentes: *A través del tiempo* (1968), *Los trucos de la muerte* (1975), *Desapariciones y fracasos* (1978), *Juegos para aplazar la muerte* (1985), *Antes que llegue la noche* (1985), *Galería de fantasmas* (1988), *Los viajes sin fin* (1993) y *Enigmas y despedidas* (1999). Destaca su predilección por figuras suicidas, malditas o autodestructivas como F. Scott Fitzgerald.

trayectoria, al ser un lamento elegíaco a la desaparición de un género de Hollywood que le marcó de joven: el wéstern clásico de los años cuarenta y cincuenta.[21]

Uno de los principales intertextos en la poesía y la prosa de Panero es el cinematográfico. En una entrevista de 1995 explicitaba su pasión cinéfila: "Yo todavía tuve la suerte de nacer en una época en la que dirigían películas Max Ophüls, John Ford, Visconti, Orson Welles o John Huston" (Valls 249). De hecho, el nombre de Ford conforma el subtítulo de "Caballos en la noche". Ford dirigió una de las tres películas de aventuras que, en un volumen autobiográfico, Panero recuerda —como Celaya treinta y un años antes— haber disfrutado en la niñez: "las maravillosas películas del Hollywood de entonces: *Murieron con las botas puestas* [1941], *Fort Apache* [1948], *La carga de la brigada ligera* [1936], etcétera" (*Mitos* 156).[22] No parece casual que dos de estas tres películas en blanco y negro sean wésterns clásicos.

"Caballos en la noche", que únicamente consta de tres estrofas de cuatro versos cada una, ilustra a la perfección la confesión de Panero de que sus poemas suelen surgir de una imagen central (Valls 247). Este texto gira en torno a una imagen obsesiva y recurrente, "Todos los caballos sin jinetes", un verso que se repite cuatro veces a lo largo del poema y con el que, de forma enfática, concluyen las tres estrofas.

---

21 Paradójicamente, "Caballos en la noche" se publicó en 1988, justo antes de que el wéstern viviera un fugaz, pero excelso renacer al inicio de los años noventa, gracias a *Bailando con lobos* (*Dances with Wolves*, 1990), de Kevin Costner, y a *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992), de Clint Eastwood, sendas reescrituras contemporáneas del género premiadas en los Oscar. Para una excelente panorámica del wéstern en el cambio de siglo, véase la introducción de Marek Paryz al volumen colectivo *Post-2000 Western*. Muchas de estas recientes reescrituras han sido definidas como *postwesterns*.

22 En 1976, Panero y su literaria familia protagonizaron *El desencanto*, un polémico documental biográfico que ha sido interpretado como "a metaphor for Franco's dictatorship" (Shulman 279). Al inicio de esta película, el poeta desvela su pasión por el wéstern de forma pueril, con un sombrero de *cowboy* en la cabeza y un revólver en la mano. En sus memorias, *Sin rumbo cierto*, el autor aclara que su objetivo al rodar esta escena era "hacer un homenaje a las películas de mi niñez, a personajes como Gary Cooper […] y a imágenes de otro tiempo" (148).

Aún más que en los poemas de Salinas y Celaya, el caballo es de nuevo ensalzado como el símbolo por antonomasia del 'Oeste americano'. Evocados en mitad de la noche, estos caballos poseen un cariz surrealista o de pesadilla que entronca con pintores del siglo xx a los que Panero admiraba, como Salvador Dalí, Max Ernst o Francis Bacon.[23]

Pero además, la impactante imagen de los caballos sin jinete posiblemente tenga un origen cinematográfico, pues remite al final de *The Misfits*, un canto crepuscular al wéstern clásico y a la figura del *cowboy* que en 1961 estrenara uno de los directores predilectos de Panero: John Huston.[24] Las palabras sobre el 'Oeste americano' que el *cowboy* desengañado interpretado por un envejecido Clark Gable pronuncia al final de la película parecen resonar en "Caballos en la noche": "They changed it. Changed it all around. Smeared it all over with blood. Well, I'm finished with it. It's... It's like ropin' a dream now. Just gotta find another way to be alive, that's all. If there is one anymore". La atmósfera de amargura y desencanto es idéntica en *The Misfits* y en "Caballos en la noche".

En la poesía de Panero, la noche constituye el ámbito de la soledad, las presencias fantasmales y la angustia vital. Asimismo, es la hora en que los recuerdos del pasado despiertan de forma aterradora. Por ello, en "Caballos en la noche" predominan las imágenes de muerte y de decrepitud, tan habituales en Juan Luis Panero. El tercer verso parece un aparte teatral en el que se deplora el ocaso de iconos del wéstern clásico: "—Cooper, Wayne, Fonda, muertos—". Gary Cooper, John Wayne y Henry Fonda se convierten en esas presencias espectrales tan propias del autor de *Galería de fantasmas*. La alusión a la tierra en el siguiente verso remite al entierro de Cooper, Wayne, Fonda y de tantas otras estrellas del Hollywood clásico.

---

23 Sobre la influencia de la pintura en la lírica de Panero, véase el excelente estudio de Díaz de Castro, que puntualiza que estas referencias intertextuales suelen potenciar su "propia visión descarnada, insurrecta y amargada de la existencia y de la muerte" (264).

24 En España, el desolador wéstern de Huston se estrenó como *Vidas rebeldes*, título que Panero usó para un ensayo sobre Marilyn Monroe y Arthur Miller que escribió en 1988, el mismo año en que publica "Caballos en la noche".

La muerte es el eje sobre el que sustenta la última estrofa. Se alude a la tumba de un "viejo mago tuerto" (una presencia indígena tan mínima como estereotipada), al valle de la Muerte (escenario que evoca el 'Oeste americano'), y a la madera y las cenizas, que no solo son elementos definitorios del paisaje de innumerables wésterns, sino también dos símbolos bíblicos tradicionalmente asociados a la muerte. La ceniza suele simbolizar la muerte en la obra de Panero, para quien "el poeta es sólo un testigo de ceniza, testigo de que todo desaparece" (González 166).[25] Tanto esta presencia recurrente de la muerte como la imagen obsesiva de esos caballos salvajes sin rumbo ponen de manifiesto que "Caballos en la noche" es una elegía en clave crepuscular para lamentar, por un lado, la desaparición del wéstern clásico que tanto marcara a Juan Luis Panero en su juventud y, por otro, los devastadores efectos causados por el paso del tiempo.

Los tres poemas analizados en este capítulo, "Far West" de Pedro Salinas, "Al Oeste, con Tom Mix" de Gabriel Celaya y "Caballos en la noche" de Juan Luis Panero, reflejan el impacto que el wéstern cinematográfico ha tenido en sucesivas generaciones de poetas españoles del siglo xx. Estos autores indagan en la imagen que el cine, tanto el mudo como el sonoro, ha ofrecido de un 'viejo Oeste' monocorde, con escasa presencia femenina o de minorías étnicas. Dado que Salinas nació antes de que se inventara el séptimo arte y, por tanto, no creció viendo wésterns ni admirando a *cowboys* legendarios, su aproximación al género es de matiz impersonal e intelectual. Por ello, "Far West" es en realidad una fascinante reflexión meta-artística sobre la naturaleza ficticia del cine como arte de la (re)presentación. Por el contrario, aunque incalculables wésterns formaran parte de la educación sentimental tanto de Gabriel Celaya como de Juan Luis Panero, sus reacciones son antagónicas. En su poema de 1957 "Al Oeste, con

25 Su último libro, *Enigmas y despedidas* (1999), se cierra con un poema que resume su trayectoria, "La memoria y la muerte". Los dos últimos versos publicados por Panero versan sobre las cenizas, pues la vida es "sólo un testamento de ceniza / que el viento mueve, esparce y desordena" (69). En "Madera y ceniza", incluido en un volumen anterior, *Los viajes sin fin* (1993), las cenizas aparecen de nuevo vinculadas a experiencias negativas como la pérdida o la derrota (*Poesía* 316).

Tom Mix", Celaya evoca emocionado su fascinación infantil al ver en la pantalla a uno de los grandes astros del wéstern mudo. Por el contrario, casi treinta años después, en "Caballos en la noche", Panero recurre a su habitual tono elegíaco y desencantado para lamentar la muerte del wéstern sonoro, una pérdida irreparable con efectos devastadores, tanto a nivel personal como cultural. En definitiva, estos poetas ofrecen tres reacciones sumamente dispares al poetizar sobre uno de los géneros de Hollywood por excelencia.

El hecho de que los autores sean todos varones parece confirmar la hipótesis de que, por lo general, el mundo rudo y violento del wéstern resulta más afín a un espectador masculino que a uno femenino. Asimismo, los textos de tres poetas españoles tan distintos como Pedro Salinas, Gabriel Celaya y Juan Luis Panero hacen hincapié en la idea de que el territorio geográfico y emocional del 'Oeste americano' es, efectivamente, un fenómeno de dimensiones globales y transnacionales. Por tanto, para estudiarlo a fondo resulta imprescindible traspasar fronteras geográficas y culturales y tener en cuenta el incalculable impacto que el wéstern cinematográfico ha tenido, a lo largo del último siglo, no solo en Estados Unidos, sino también en otros países como España.

Bibliografía

ASCUNCE, José Ángel, ed. *Trayectoria poética. Antología de Gabriel Celaya*. Madrid: Castalia, 1993.

BARBAGALLO, Antonio. "Elementos futuristas en la poesía de Pedro Salinas". *Atti del XX Convegno Associazione Ispanisti Italiani*. Eds. Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale. Messina: Lippolis, 2002, vol. 1, pp. 45-57.

CAMPBELL, Neil. *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age.* Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

CELAYA, Gabriel. *Poesías completas*, vol. 1. Madrid: Visor, 2001.

CHURCHILL, Ward. "Fantasies of the Master Race. The Cinematic Colonization of American Indians". *Literature, Cinema and the*

Colonization of American Indians. San Francisco: City Lights, 1998, pp. 167-206.

Conget, José María, ed. *Viento de cine*. *El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999).* Madrid: Hiperión, 2002.

Debicki, Andrew P. "The Play of Difference in the Early Poetry of Pedro Salinas". *MLN* 100. 2, *Hispanic Issue* (March), 1985, pp. 265-280.

— *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.

El desencanto. Dir. Jaime Chávarri. Felicidad Blanc, Juan Luis Panero. Elías Querejeta Producciones, 1976.

Díaz de Castro, Francisco. "Arte y poesía: poemas de Juan Luis Panero". Ed. María Payeras. *Ecos, pláticas y representaciones. El diálogo intergeneracional, intertextual e interartístico en la poesía de la Transición*. Sevilla: Renacimiento, 2021, pp. 259-284.

Fishkin, Shelley Fisher. "Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies. 2004 Presidential Address to the American Studies Association". *American Quarterly* 57.1 (March) 2005, pp. 17-57.

González, Mar. "Juan Luis Panero: mito de fracaso, máscara de muerte". *Lenguaje y muerte* 15 (2000), pp. 161-67.

Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia: The Complete Guide to Film and the Film Industry.* 6th ed. London*:* Collins, 2008.

Kollin, Susan. "The Global West: Temporality, Spatial Politics, and Literary Production". Ed. Nicolas S. Witschi. *A Companion to the Literature and Culture of the American West.* New York: Blackwell, 2011, pp. 514-527.

Litoral. Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento. 203. "Los poetas del cine". 2003.

Mangini, Shirley. *Dictionary of Literary Biography. Twentieth-Century Spanish Poets: First Series*. Gale, 1991. En red. Acceso, 16 julio 2021, link.gale.com/apps/doc/H1200003906/GLS?u=unisevi&sid=bookmark-GLS&xid=f4c37e28.

The Misfits (*Vidas rebeldes*). Dir. John Huston. Clark Gable, Marilyn Monroe. Seven Arts Productions, 1961.

MORRIS, C. B. *This Loving Darkness. Spanish Writers and the Cinema, 1920-1936*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

NEWMAN, Jean Cross. *Pedro Salinas and His Circumstance*. San Juan: Inter American University Press of Puerto Rico, 1983.

PANERO, Juan Luis. *Los mitos y las máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1994.

— *Poesía completa (1968-1996).* Barcelona: Tusquets, 1997.

— *Enigmas y despedidas*. Barcelona: Tusquets, 1999.

— *Sin rumbo cierto: memorias conversadas con Fernando Valls*. Barcelona: Tusquets, 2000.

PARYZ, Marek, y John R. LEO, eds. *The Post-2000 Film Western: Contexts, Transnationality, Hybridity*. London: Palgrave, 2015.

RÍO, David, y Christopher CONWAY. "Introduction: The Case for Transnationalism in the American Literary West". *Western American Literature* 54:2 (Summer) 2019, pp. ix-xiv.

SALINAS, Pedro. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*. Ed. Enric Bou. Madrid: Cátedra, 2007.

SHOHAT, Ella, y Robert STAM. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media.* 2nd ed. New York: Routledge, 2014.

SHULMAN, Aaron. *The Age of Disenchantments: The Epic Story of Spain's Most Notorious Literary Family and the Long Shadow of the Spanish Civil War*. New York: Ecco/Harper Collins, 2019.

VALLS, Fernando. "Una conversación con Juan Luis Panero." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 20, nº 1/2, 1995, pp. 241-251.

VENNING, Laura. "*The Power of the Dog* and the Films Tackling the Toxic Cowboy". *BBC Culture*. En red. Acceso, 23 noviembre 2021, https://www.bbc.com/culture/article/20211130-the-power-of-the-dog-the-films-tackling-toxic-masculinity.

WEXMAN, Virginia Wright. *Creating the Couple. Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Un Oeste plural y renovado: visiones contemporáneas

Algunas recreaciones del Oeste norteamericano en el teatro español contemporáneo

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

De la muy prolífica creación teatral de Manuel Martínez Mediero, la obra titulada *Las hermanas de Búfalo Bill* ocupa, en relación con el objeto de este trabajo y del volumen en el que se inserta, un lugar preeminente en el conjunto, no solo de las del autor, sino de todo el teatro español contemporáneo. Habiendo conocido, con relativa cercanía a su fecha de composición, la grata distinción de su estreno,[1] la crítica de prensa sintetizó así el contenido de su primer acto:

> Búfalo Bill, en su versión guiñolesca, se llama Amadeo. Es el hombre que se inventa a los indios, se inventa los peligros, se inventa la ética y el futuro, y sus pobres hermanitas aceptan su situación de prisioneras

1 Los años respectivos son 1972 (Martínez Mediero, *La novia* 111) y 1975 (Pérez Jiménez, *El teatro* 229).

con verdadera complacencia, porque creen que eso es lo que conviene a su bienestar espiritual. Hasta que Búfalo Bill revienta (con una flecha que un indio no inventado le ha metido entre los omoplatos) y las dos hermanitas se desahogan (Pérez Jiménez, *El teatro* 230).

La cita informa, además, acerca de la vinculación del universo ficticio de la obra con el mito del Oeste norteamericano, que las indicaciones textuales irán configurando en términos explícitos e inequívocamente reconocibles ya desde la acotación inicial (la acción "ocurre en el Lejano Oeste" y tanto el "enorme armero" como los viejos retratos familiares remiten a dicho ámbito). Amadeo, el protagonista y, al parecer, descendiente directo (nieto, en realidad) del héroe Búfalo Bill, reitera como personaje la vinculación mencionada, a través de un atuendo constituido por "botas de montar, cananas con dos Colt del 45", una camisa "de piel con caireles o algo así", unas "espuelas de oro" y un pantalón "beige, clásico de montar a caballo".[2]

Ahora bien, como no podía ser menos, el universo referencial deparado por el Oeste, antes que dotado de alguna entidad geográfica o histórica objetiva, reviste una condición metaficcional dada por su remisión al plano eminentemente ficticio del Far West transmitido principalmente por el cine: "Amadeo.- (…) Y ahora con mi Winchester me voy al cuarto de aseo y desde allí oteo el horizonte, y al que asome la cabeza ¡pum, pum!... / Cleo.- Como el sargento York… / Semíramis.- Como Gary Cooper, mujer" (Martínez Mediero, *La novia* 120).

Dentro de estas mismas coordenadas cinematográficas, el espacio y el tiempo míticos van siendo progresivamente configurados mediante "grandes cabalgadas como en una película del Oeste Americano", mediante "la trompeta de las fuerzas federales" e incluso a través de la mención por parte de Amadeo de un ataque de los indios al "círculo de la caravana", de los cantos rituales de las tribus y de los nombres más tópicos de jefes famosos. Será, finalmente, la interacción del pro-

2 Todas las citas del texto de la obra proceden de la edición que nos ha guiado (Martínez Mediero, *La novia* 113 y ss.)

tagonista con estos elementos del mito fílmico lo que provocará su propia muerte, cuando, tras repeler un segundo ataque, reaparece en escena "pálido, desencajado y con una flecha india clavada en el pecho" (Martínez Mediero, *La novia* 140).

A pesar de lo expuesto, la recreación del Oeste contenida en *Las hermanas de Búfalo Bill* no constituye un fin en sí mismo, sino un procedimiento indirecto de remisión a otra realidad de diferente naturaleza. Como sucede con buena parte del teatro de Mediero y, de manera especial, con aquellas de sus obras estrenadas durante la Transición Política, se trata de "un teatro alusivo contra la opresión y la dictadura" del período precedente, en el que cabría quizás la más amplia interpretación de contener una "protesta contra los sistemas históricos de opresión, de falta de libertad, de existencia de sociedades muy discriminatorias" (Pérez Jiménez, *El teatro* 239).

Desde la perspectiva de la historia del teatro contemporáneo, nos hallamos ante una manifestación o tendencia de carácter general. Como hemos señalado en otro lugar, el teatro occidental conoce, a partir del sexto decenio del siglo xx y dentro de la evolución de la línea teatral del Realismo en dicha centuria, la aparición de modalidades formales

> que se definen por la preeminencia de objetivos extraartísticos, los cuales determinan unas formas compositivas y escénicas *subsidiarias*, en cuanto generadas con un carácter instrumental respecto al logro de metas de orden ideológico a las que queda supeditada la obra en su conjunto (Pérez Jiménez, "Evolución").

En el caso del teatro español, y dentro del período de la Transición Política comprendido entre 1975 y 1982, la subsidiariedad mencionada adopta de modo relevante y novedoso el cauce estético (intensamente vinculado a la circunstancia histórica del período precedente) constituido por el *drama alegórico*, el cual comprende un conjunto de obras que se sirven

> de lenguajes dramáticos determinados por la situación de beligerancia en la que se gestaron, basados fundamentalmente en procedimientos de presentación encubierta, indirecta o alegorizadora de la realidad que

> combaten. Resulta de ello un tipo de drama configurado con frecuencia bajo forma de parábola crítico-ideológica y preñado de claves que recaban la complicidad del espectador, al que se incita a participar en una contemplación oblicua y diferida de los universos aludidos (Berenguer y Pérez, *Tendencias* 28).

Precisamente, entre las obras más sobresalientes de esta modalidad teatral se encuentran las estrenadas por Mediero durante aquellos años (Pérez Jiménez, *El teatro* 228), las cuales suelen ocultar, tras la apariencia de los universos que constituyen su primer nivel ficcional, "un mundo reconocible, una ideología que Martínez Mediero intenta denunciar", de manera que, en el caso particular de *Las hermanas de Búfalo Bill*, más allá del ámbito imaginario constituido por el Viejo Oeste, se percibe "un retrato de situación y personaje que todos los espectadores reciben como se recibe el DNI: sabiendo a qué atenerse" (230).

Como se ve, la crítica inmediata coetánea al estreno de la pieza percibió, de modo perspicaz y acorde con su condición de portavoz de la actitud colectiva de los receptores,[3] el contenido del "retrato" oculto mencionado, en el que la "situación" resultaba tan inequívocamente equiparable al régimen de la dictadura como el "personaje" al jefe del estado que la había sustentado.

Y si se tiene en cuenta que el estreno se produce todavía en vida de Franco y que su primer ciclo de representaciones alcanzó las veintisiete semanas seguidas, resulta imprescindible recurrir de nuevo a la crítica para comprender tan sorprendente paradoja. En efecto, este drama se halla "sujeto a la criptografía de buena parte del teatro moderno" y su interpretación se apoya "en nítidas claves esclarecedoras de la intención que en la obra prevalece" (Pérez Jiménez, *El teatro* 230), recursos estos que responden parcialmente a las dificultades que a la expresión artística impone la censura, cuya superación halla eficaz auxilio en los procedimientos constituidos por la alusión y por la indicación simbólica, sugerida o alegórica. Y aunque se trata de meca-

3 El concepto de crítica inmediata a la representación aparece definido como categoría analítica en un trabajo nuestro anterior (Pérez Jiménez, *El teatro* xiii-xxiv).

nismos ocultadores presentes en buena parte de la historia del teatro, tanto su intensificación durante los años del tardofranquismo, como su capacidad de determinar nuevos modos de recepción caracterizados por el guiño, la complicidad, la ironía y el desenfado, deparan la conformación de un subgénero dramático que, cual lo es el del drama alegórico, adquiere plena naturaleza en el plano estético durante el período de la Transición.

En el caso de *Las hermanas de Búfalo Bill*, las claves interpretativas y los recursos ocultadores se sirven de modo preferente de las figuras de la obra, las cuales, más allá de su función aparente en el plano de la anécdota, "asumen una inevitable condición simbólica", de manera que estos "personajes no son tales (...). Son símbolos en que se asumen posiciones genéricas del espectador político-social español" (Pérez Jiménez, *El teatro* 237). Dichas figuras adquieren, por tanto, una nítida y concreta referencialidad de carácter translaticio, en la que si, como hemos visto, Franco constituye el referente de Amadeo,[4] las dos hermanas, Cleo y Semíramis, alcanzan incluso un grado superior de simbolización en tanto que su referencia al conjunto del pueblo español reviste una suerte de diferenciación dual, generada por sus respectivas actitudes frente al régimen, al que la hermana menor rechaza de plano mientras que Semíramis lo tolera de algún modo y llega incluso a evocar, como veremos, con cierta añoranza tras su desaparición.

Con todo, el procedimiento alegorizador, lejos de quedar limitado a las figuras, alcanza al drama en su integridad. Así, los "diálogos y situaciones" sustentan también los mecanismos que generan la alusión diferida, en tanto que "poseen una significación equívoca" que, en su "nivel más hondo contiene una reflexión precisa sobre la realidad social" (Pérez Jiménez, *El teatro* 230). En efecto, insertas en el ámbito mítico del Far West arriba descrito, el desarrollo de la obra va

4 La caracterización de la figura de Amadeo mediante claves alusivas a Francisco Franco queda potenciada en el segundo acto de la obra (Martínez Mediero, *La novia* 147 y ss.) mediante alusiones que aquel espectador captaba fácilmente, tales como la indicación por Semíramis de que "era honrado y, en cuestión de faldas, un monje".

mostrando una serie de excepciones perceptivas, presentadas como emblemas o claves que alertan sobre la existencia de un plano referencial de fondo, distinto del primero y desvelado precisamente por los elementos disonantes con respecto al mito. Entre estos, la disposición material incluye una "casa de muñecas" dotada de un "cuarto de tortura", mientras que entre las acciones se cuentan los juegos con bebés, la recreación paródica de una sesión de clase vacía de contenidos y los diversos ritos de represión incluso física que conllevan la reclusión de las hermanas y su encadenamiento ocasional. Junto a ello, en el plano verbal quedan potenciados abiertamente los elementos de reconocimiento que activan la complicidad del espectador, en tanto que estos se presentan como fragmentos de carácter anfibológico, cuya naturaleza previa los vincula con la retórica más triunfalista o con fórmulas características del régimen de posguerra,[5] de forma que el entramado discursivo acaba por desvelar el verdadero sentido del conjunto de elementos que vinculan de manera inequívoca con el régimen autoritario la significación última y más profunda de la obra.

La incorporación del universo del Lejano Oeste se mantiene, si bien ostensiblemente alterada, en el segundo acto, cuyo contenido es también sintetizado así por la crítica del estreno:

> Pero Búfalo Bill no hará mutis definitivamente. Su espectro, como el del padre de Hamlet, vendrá a recordar el respeto a los principios. Las chicas (bueno, el país) nunca podrán librarse del temor que el ejercicio de aquella libertad ha depositado en el fondo de su alma (Pérez Jiménez, *El teatro* 230).

En efecto, "el decorado es el mismo, pero algo está cambiando o se ha cambiado ya", mientras que "Cleo y Semíramis están también cambiadísimas. Visten con gran exotismo y libertad" (Martínez Mediero, *La novia* 147). Como apuntaba la crítica anterior, la figura de Amadeo reaparece en escena de manera reiterada, presentándose ante sus her-

5 "Tenemos bienestar material… y social" (Martínez Mediero, *La novia* 131); "somos reserva espiritual" (142).

manas y corporeizándose ante el espectador bajo las sucesivas apariencias de habitante del purgatorio, de jugador de fútbol y de "ángel de la guardia" (173), aparición esta última que señala el final de la obra y provoca la protesta rebelde de las dos hermanas. En cualquier caso, las apariciones se producen siempre inmediatamente después de alusiones o de invocaciones de Semíramis, que Cleo interpreta de modo tan acertado como pedagógico para el espectador reiterando que "Amadeo ha sido una creación de nuestra imaginación calenturienta" (166).

Como resulta evidente considerando los años de creación y de estreno de la obra, la segunda parte de la misma y, por tanto, las figuraciones adoptadas por Amadeo se sitúan en un tiempo futuro y, como tal, desconocido para el espectador de 1975, que Martínez Mediero anticipa de algún modo mediante su imaginación y su experiencia de la política española. Por lo tanto, ateniéndonos al contenido histórico e ideológico deparados por el segundo y más profundo nivel de significación, podría afirmarse que la primera parte posee un valor de diagnóstico, así como que el segundo acto encierra un pronóstico que, además, se halla indisolublemente unido al pensamiento central que el autor desea transmitir. Dicho pensamiento articula, a su vez, la tesis de la pieza: un pueblo sometido desde hace tiempo a un poder autoritario y privado con ello del ejercicio de la libertad, será incapaz de desprenderse de la tutela del primero y albergará un miedo permanente hacia la segunda.

Ahora bien, tanto la previsión ficticia trazada por Mediero acerca del período posterior a la dictadura como el mensaje ideológico contenido en dicha anticipación iban a ser sometidos a un contraste y, en cierto modo, a un replanteamiento en su obra de 1986 *Las hermanas de Búfalo Bill cabalgan de nuevo*, concebida desde su mismo título como una continuación del universo creado en la pieza precedente y dotada también del modo de referencialidad alegorizadora descrito para esta.

Como es lógico, lo que en su antecesora constituía una previsión (final del dictador y evolución político-social posterior), adquiere ahora el rango de análisis o diagnóstico, referido de manera precisa al decenio transcurrido (de forma unísona en los planos ficcional y referencial) desde la muerte de Amadeo-Franco hasta el presente imaginario en el que la propia composición de la pieza cierra el perío-

do ficcionalizado. Ello conlleva la necesaria revisión de los procesos y acontecimientos anticipados en la primera obra, que son ahora presentados como episodios de la convivencia de las dos hermanas con un Amadeo omnipresente, aunque vinculado todavía a su condición de "ánima bendita del purgatorio", si bien ya provista de "carnet de la UGT" (Martínez Mediero, *Las hermanas* 279 y ss.). Pero los tiempos han vuelto sus maneras más suaves y su influencia sobre Cleo y Semíramis se limita a recordarles que todo se lo deben a él y a impulsarlas, no sin cierta paradoja, hacia el respeto y cumplimento de los usos y normas de convivencia inherentes al nuevo régimen democrático.

Ahora bien, esta nueva obra posee, sobre todo en su comienzo, un especial valor clarificador de los universos referenciales comunes a ambas y, en particular, de la verdadera entidad del que constituía el plano diferido o indirecto de la primera. Es cierto que la acotación inicial mantiene un residuo de ambivalencia referencial al señalar que "han desaparecido los viejos recuerdos del Séptimo de Caballería y el retrato de la caravana en el Gran Cañón del Colorado rodeada de indios salvajes… y el vetusto tren cruzando las duras estepas de California" (Martínez Mediero, *Las hermanas* 281); y que, con parecida función, su comienzo incluye una recreación de la muerte de Amadeo que había marcado el tránsito entre las dos partes o actos de la obra de 1972. Sin embargo, la reiteración casi literal del incidente, a la vez que traza un vínculo entre ambas obras, supone también el fin de la recreación del Lejano Oeste en el conjunto de las mismas, a través de la completa desaparición de dicho universo mítico en el desarrollo posterior de la segunda.

Muy al contrario, la acotación inicial (Martínez Mediero, *Las hermanas* 281-282) desvela enseguida que, más allá de la aparente datación del universo de la primera en el tiempo efectivo del siglo XIX o en el tiempo mítico del Far West, los "diez años después" señalados ahora como intervalo quedan enseguida remitidos al decenio transcurrido entre la muerte de Franco y el presente que corresponde a la creación de la segunda pieza en 1986. Y, de igual modo, el plano espacial va a presentarse ahora nítidamente separado de los decorados y recreaciones del Oeste, en tanto que vinculado de manera explícita a los espacios cotidianos de la España de los años ochenta. De este modo, *Las hermanas de Búfalo Bill cabalgan de nuevo* mantiene su desarrollo

enteramente dentro del plano de la inmediatez espacial y cronológica, quedando con ello eliminada cualquier referencialidad translaticia y ofreciendo como tenue mensaje, vinculado a dicha inmediatez, la aseveración de que la libertad, una vez que ha sido ya conseguida, sigue entrañando riesgos y desórdenes que, a pesar de todo, no llegan a mitigar su valor intrínseco.

Si atendemos ahora a la naturaleza propiamente teatral de estas obras, las ya mencionadas críticas del estreno de la primera informan (Pérez Jiménez, *El teatro* 229), no solo acerca de su inserción en el panorama de los subgéneros dramáticos ("farsa esperpéntica"), sino también acerca de su configuración estética ("comedia disparatada y astracanada").[6] Como buena parte del teatro alegórico del período, estas obras incorporan a la simbolización de sus universos ficticios una variedad de elementos formales (farsescos, esperpénticos, paródicos, hiperbolizadores, etc.) que alteran, a través de la distorsión esquematizadora, los moldes figurativos del realismo y que constituirán una constante en la línea estética que las contiene. En último término, la alusión indirecta a un referente elidido, que, como hemos visto, constituye la esencia del drama alegórico, produce, en los elementos y figuras del primer nivel ficcional puestos al servicio de aquella alusión, un efecto desrealizador en el plano formal, que a su vez se corresponde en el plano semántico con la linealidad dualizadora demandada por la orientación ideológica del contenido de la pieza.

Como también percibió con nitidez la crítica coetánea, tanto el esquematismo ideológico como la distorsión de signo farsesco que aquel proyectó sobre la estética del *drama alegórico* limitaron la vigencia de este a la de la coyuntura constituida por la realidad político-social combatida y, subsidiariamente, por la acción coercitiva de la misma: el texto "se ha quedado viejo, desvalido frente a la posibilidad que hoy tiene un autor de decir con claridad y con talento lo que necesita decir", porque "la hora de los signos con duplicidad, de las creaciones imitativas, las alegorías para burlar la prohibición, han pasado. Hay que ir al toro" (Pérez Jiménez, *El teatro* 238).

6 "El tono es el de una farsa esperpéntica y humorística" (Barrajón Muñoz 2834).

En último término, el cauce estético constituido por este teatro se extinguió, en aquella precisa coyuntura de la Transición Política, por la propia obsolescencia de sus procedimientos formales: "El lenguaje 'convenido' con el espectador de hace unos años ni es necesario ni funciona con el espectador de hoy (...). Ha llegado la hora de las instalaciones dramáticas claras, profundas, serias y directas (...). Ahora basta de claves, de jeroglíficos".[7]

Sin embargo, a pesar de su estrecha ligazón con la circunstancia española del tardofranquismo y de las limitaciones de sus procedimientos comunicativos, las notas de subsidiariedad y de distorsión que constituyen, como hemos visto, la esencia del *drama alegórico*, así como cuentan con precedentes (algunos tan notables como el esperpento valle-inclaniano) en fases anteriores de la historia dramática, también resultan perceptibles en obras posteriores a su período de apogeo y en algunas manifestaciones del teatro actual.

Entre estas últimas, la titulada *Arizona* [2006], de Juan Carlos Rubio, ofrece un especial interés en relación con el presente trabajo, toda vez que el Oeste constituye el ámbito que alberga a su universo ficticio, si bien no a través de la coordenada temporal decimonónica y más propia del mito, sino en la dimensión geográfica concretada en "el desierto de Arizona" (Rubio 127). Dicho ámbito propicia en esta obra un modo particular de subsidiariedad, dado que en la misma confluyen procedimientos del drama alegórico y otros propios del teatro de nuestros días.

El primero de los niveles referenciales de la pieza gira en torno a la jornada que los esposos George y Margaret se disponen a disfrutar, en principio con buen ánimo, en algún punto del desierto próximo a la frontera de los Estados Unidos con México. La progresiva acentuación de las diferencias entre sus respectivas reacciones y conductas permite el trazado de un nítido conflicto, de orden moral e ideológico, entre dos contrapuestas actitudes relativas al fenómeno actual de la emigración.

7 La percepción de las críticas de 1975 se mantiene prácticamente idéntica en algunas de las que acogieron el reestreno de *Las hermanas de Búfalo Bill* en 1999 (así: *El País*, 1-05-1999).

Sin embargo, en el transcurso de la obra dicho nivel se va recubriendo, de manera paulatina pero cada vez más evidente, de elementos de simbolización que van desvelando un segundo nivel referencial de más amplio alcance y creciente grado de abstracción. De esta forma, a través de las dos figuras concretas del drama, se manifiestan otros tantos sectores de la sociedad estadounidense enfrentados por sus respectivas posiciones respecto a la inmigración procedente del sur y a la conflictiva realidad de la frontera méxico-americana. Y más allá, incluso, de la generalización que eleva lo individual (la pareja y quienes comparten "El Proyecto") a la categoría de lo común o predominante, el referente así desvelado mediante la simbolización se amplía, tanto en su alcance como en su misma esencia, hasta alcanzar una dimensión nítidamente abstracta, en tanto que representa posiciones ideológicas que determinan las acciones de gobierno y los distintos alineamientos políticos de la nación entera.

De esta manera, *Arizona* manifiesta la permanencia en el teatro actual de aspectos formales y de contenido que fueron propios del drama alegórico, en tanto que su conformación responde de manera predominante a los procedimientos alusivos y diferidos que articularon la esencia de aquel subgénero teatral. A través de dichos procedimientos, se lleva a cabo la progresiva asimilación de Margaret con aquellos sectores de la sociedad norteamericana (y se entiende que también de sus dirigentes) que se oponen al control del flujo migratorio y demandan la aceptación incondicional del mismo; así como el espectador percibe cada vez más claramente la identificación de George con quienes sustentan convicciones xenófobas y con quienes, si es el caso, promueven desde el poder acciones políticas, legislativas y policiales contrarias a la legalización indiscriminada. Así pues, como ocurría en la obra de Mediero, la alegorización mediatiza el sentido del conflicto, ya descrito, de la pieza, desplazándolo hacia una dualidad polarizadora, que introduce cierta consideración maniquea de las dos fuerzas contendientes.[8]

8 "Hay gente interesada en morder nuestra mano" (Rubio 134); "ellos son como serpientes. Sí, eso, serpientes del desierto" (147).

En consecuencia, el modo y el alcance de la alegorización descrita para *Arizona* aproximan esta obra a los que caracterizaban a *Las hermanas de Búfalo Bill*. Y ello, especialmente en cuanto al efecto ejercido por los procedimientos alegorizadores sobre los planos semánticos que, como hemos visto, constituyen su razón de ser y cuya naturaleza es, en ambas obras, de orden ideológico (elaboración de una respuesta al entorno político-social) y dialéctico (difusión de dicha respuesta mediante su comunicación al espectador).

Nuevamente hallamos que el efecto alegorizador incide de manera especial sobre los personajes, cuyos rasgos, separados de los parámetros del realismo, quedan supeditados a la función que les impone su subsidiariedad respecto al mensaje ideológico, de la que se derivan la esquematización y contraposición de sus respectivos perfiles y su conformación mediante rasgos *ad hoc*. De acuerdo con ello, la pareja Margaret / George aparece progresivamente configurada mediante la dicotomía duda / certeza,[9] que se proyecta especialmente sobre su percepción de las razones de su presencia en el desierto arizónico, las cuales resultan diáfanas e incuestionables para el varón,[10] tanto como discutibles, ilógicas y moralmente inadmisibles para la mujer. Por otra parte, en la exposición de sus respectivos motivos, son atribuidas al hombre convicciones sin fisuras que acentúan la esquematización de su carácter y que aparecen, además, reforzadas con actitudes de irascibilidad y superioridad propias de un entendimiento autoritario de la relación conyugal. Por el contrario, la mujer aparece dotada de un saludable ejercicio del escepticismo y de una actitud resignadamente sumisa, que acepta con acatamiento su inferioridad en la pareja, más allá incluso de las frustraciones que la relación le depara.

Los efectos que estamos describiendo se extienden igualmente al plano discursivo, que, como también sucedía en *Las hermanas de Búfalo Bill*, manifiesta en determinadas fórmulas su contribución a la linea-

---

9 "Esta es mi misión, sin más… No todos podemos dudar, Margaret…" (Rubio 154).

10 "Nosotros somos el dique que contiene el agua que amenaza con anegarlo todo" (Rubio 140).

lidad y al esquematismo mencionados, especialmente mediante réplicas que llegan a escapar a la lógica del diálogo a través de lo hiperbólico de su enunciación: “Ellos vienen a robarnos todo lo nuestro (…). A asesinar a nuestros hijos y a violar a nuestras hijas…” (Rubio 143).

Y, como en la obra de Mediero, determinadas acciones y situaciones aparecen sometidas a una distorsión que nuevamente se apoya en lo hiperbólico y que inclina el enfoque de la pieza hacia la eficacia proselitista antes que hacia los parámetros de la coherencia o de la verosimilitud figurativas.[11] Así, la linealidad maniquea que caracteriza a George y al sector de mentalidad por él representado queda reforzada mediante la atribución de comportamientos beligerantes, de actos que rayan en lesa humanidad, de crímenes horrendos y de la eliminación física del disidente.

A través de los rasgos recién descritos, la obra se aproxima, al menos parcialmente, a los moldes propios de la farsa (que, como veíamos, caracterizaban al drama alegórico), los cuales resultan evidentes en el texto y ofrecen, según las distintas puestas en escena de la obra,[12] variaciones en su grado de adecuación a los modos de dicho subgénero. Pero, en todo caso, el esquematismo y la linealidad propios de este último dificultan la resuelta asimilación del universo de la obra a otras modalidades genéricas que inicialmente podrían serle atribuidas en virtud de elementos parcialmente compartidos. A dicha dificultad se suma la que proviene de su explícita denominación de “tragedia musical americana”, entendida en relación con la comedia musical clásica a cuya influencia responden las frecuentes melodías escuchadas e incluso interpretadas en escena.

De esta manera, la pieza de Juan Carlos Rubio es buena muestra de la conformación actual del realismo teatral (Pérez Jiménez, “Dominios” 316 y ss.), dominio estético que se encuentra en la base de su sistema figurativo, pero que se ve alterado mediante una variedad

11 “El demonio respira por su boca, sediento de sangre” (Rubio 144).

12 El estreno se produjo en 2008 (https://juancarlosrubio.com/portfolio-items/arizona-2008/). Tanto este sitio como el CDAEM (https://www.teatro.es/estrenos-teatro) remiten a otras puestas en escena de *Arizona*.

de aspectos pertenecientes a su plano anecdótico, a la conformación de sus personajes, a su discurso verbal o, como acaba de verse, a su indefinición genérica. Con ello, la composición de la obra manifiesta también, como hemos avanzado, la presencia de los modos más relevantes del teatro actual, esto es, del correspondiente a las primeras décadas del siglo xxi. La simbiosis resultante propicia una semántica de carácter abierto y susceptible, por tanto, de admitir matices e interpretaciones de diverso orden.

***

La inclusión en el presente estudio de la pieza *En la cuerda floja (Balada del tren fantasma)* [1974], de Fernando Arrabal,[13] requiere establecer una serie de precisiones, de orden estético, pero también referencial, que la aproximan parcialmente a las recién descritas, sin que ello invalide las diferencias esenciales que existen entre ellas. En efecto, a aquella correspondería, en consonancia con su inserción en el conjunto de la creación del dramaturgo, una inmediata vinculación con el Surrealismo, estética que, como hemos señalado en otros trabajos (Pérez Jiménez, "Lo real" 81 y ss.), incluye en su faceta teatral a la extensa obra dramática arrabaliana y, a modo de contrapartida, mantiene parte de su vigencia hasta nuestros días precisamente a través de la creación de dicho autor.

Podría afirmarse, entonces, que esta obra se articula como proyección, sobre los planos ficcional y escénico, del interior subconsciente de Arrabal y de algunas de las obsesiones que lo habitan en el tiempo de su creación. Y, en consecuencia, que la presencia de aspectos relacionados con el Oeste norteamericano sirve a la transposición de esa interioridad y, a la vez, adopta los cauces formales acordes con la misma y adecuados para su plasmación. Como veremos enseguida, las obsesiones así representadas se corresponden con la experiencia del exilio, contemplada primero en sus términos generales y luego en los

13 Escrita en París en mayo de 1974, fue estrenada por Lavelli en la misma ciudad en octubre de 1975 (Berenguer, "Introducción" 29-30).

más particulares relativos a los exiliados españoles en el final de la dictadura franquista y en los más personales de la condición de exiliado del propio Fernando Arrabal.[14]

Para ello, la acción de *En la cuerda floja…* se organiza a través de la progresión ceremonial predominante en el teatro surrealista, concretada aquí en la intercalación alternante de diversas recurrencias de carácter anecdótico (ensayos de funambulismo, pasos del tren), discursivo (llamadas telefónicas al exterior, iniciación a la técnica del trapecio) o metadramático (Arrabal 1232-1233); así como a través de la inserción de elementos de imposible coexistencia con la base narrativa (fondos de minas, cadáveres); o bien, mediante la pretendida sincronía entre tiempos y espacios dispares (trapecio sobre el Madrid español). La incidencia de tales elementos sobre la ficcionalidad de la obra produce un efecto acorde con la que hemos denominado *figuración surrealista*, en tanto que el realismo particular de cada uno contrasta con su imposible conciliación perceptiva dentro del ámbito común que los contiene.

Junto a ello, la vinculación de aquellos elementos con parámetros míticos o intemporales, antes que verosímiles, se percibe especialmente en la configuración de los personajes y en las evocaciones deparadas por sus nombres, dos de los cuales, habitantes en otro tiempo del Madrid español (Duque y Tharsis), se hallan por casualidad (forma del azar arrabaliano) en el Madrid americano, donde se encuentran con el tercero (Wichita), natural de esta ciudad ahora fantasma. Bajo el magisterio de este último, aquellos quedan convencidos del valor del ejercicio de la libertad, concentrado aquí en el ser y en la función del artista. La materialización de ese valor será el triunfo, anímico y material, del arte y del pensamiento libres sobre las fuerzas opresoras, al cual contribuyen elementos pertenecientes al orden natural tales como los cuervos y los buitres.

La vinculación del universo de la pieza con el Lejano Oeste presenta una primera particularidad dada por la exclusión evidente de los

---

14 “Han silenciado mi nombre, me han difamado. De mí, como de todos los que salimos, sólo se conoce una leyenda de calumnias” (Arrabal 1245).

elementos conformadores del mito (período decimonónico preferente, figuras y acciones prototípicas) y por su remisión al tiempo de la creación de la obra. La ubicación sí se corresponde, sin embargo, con el espacio geográfico del Oeste, ya que se refiere a Madrid, ciudad de Nuevo México prácticamente despoblada desde el cierre de sus minas de carbón, ocurrido veinte años antes de la fecha de la composición de la obra (Arrabal 1238). Acerca de dicha ciudad, ahora fantasma, se informa sobre sus años de apogeo, sobre la actividad de sus minas, sobre la vida de sus antiguos habitantes, sobre los ferrocarriles que transportaban personas y materiales, etc., todo ello referido igualmente a un tiempo próximo (inmediatamente anterior) al de la acción y separado, por tanto, de la temporalidad específica del mito.

A este alejamiento de toda referencia al Far West más allá de la ubicación espacial coetánea de la ciudad así recreada, se suma otra diferencia de mayor relieve entre este drama y su coetáneo de Martínez Mediero, dada por el distinto modo en el que se genera el efecto de subsidiariedad. Así, aunque en la obra de Arrabal también se produce un modo de supeditación de la mitología del Oeste a un mensaje de naturaleza político-ideológica vinculado al mismo proceso del fin de la dictadura, sin embargo, el carácter alegórico derivado de la elisión y progresivo desvelamiento del referente oculto o diferido es sustituido, en la pieza arrabaliana, por el establecimiento de un cotejo entre dos universos (Madrid neomexicano y Madrid español) dotados de idéntica factualidad y carentes de supeditación recíproca.[15] Así, el Madrid inmediato a la acción y los aspectos míticos que contiene son presentados en términos de su existencia efectiva y no como claves simbólicas vaciadas de su propio significado y resemantizadas con la del Madrid español. Antes bien, los términos de la existencia específica del primero permiten su comparación, en cierto modo premonitoria, con los términos de la existencia específica del segundo, sin que el cotejo anule la identidad de rango que ambos mantienen en el sistema referencial de la pieza. Ambos referentes son presentados, así pues,

15 "Madrid… mi Madrid… está más abandonada y más desierta que Madrid, Nuevo México" (Arrabal 1232).

como entidades dotadas de igual rango de realidad, pero sometidas a un paralelismo, explícito y recurrente, en el que precisamente se fundamenta la semántica de *En la cuerda floja…*

Como hemos avanzado, el núcleo de dicha semántica es el exilio español de posguerra y, de manera particular, el sufrido por los creadores artísticos, lo que equivale, en el caso de la práctica surrealista de Arrabal, al impacto ejercido por su destierro sobre su propio mundo interior.[16] La materialización escénica de dicho impacto adopta aquí una dimensión de abierta beligerancia contra el régimen autoritario. Situada casi en el límite temporal de la dictadura, la pieza parece determinada por la frustración nacida de los años de expatriación e incrementada por su experiencia carcelaria y judicial (Torres Monreal 2265-2270). Así, la explicitud y concreción[17] con que se configura una dualidad de signo maniqueo incluyen la invocación del odio como actitud y como norma (Arrabal 1258). A través del mencionado parangón entre las dos ciudades, la condena al régimen se concentra en la capital de España, que, como la ya extinta ciudad de Nuevo México, se hallaría también deshabitada, en tanto que carente de esqueleto y de alma (Arrabal 1229). A los caballos cegados y muertos en la oscuridad de aquellas minas, corresponde la ceguera y cobardía de quienes aquí no se oponen al régimen. Los muertos yacentes en las pozos son puestos en relación con los fusilados en la represión de posguerra. La existencia idílica y feliz conocida en el apogeo de la ciudad minera se equipara con el ser del Madrid anterior a la contienda fratricida española del siglo xx.

***

16 "Yo soy un muerto para ellos, un cadáver insultado" (Arrabal 1254).

17 La pieza contiene buen número de los lugares comunes en el discurso de la oposición al franquismo, desde la caracterización del Duque (Arrabal 1251, 1261 y 1257), hasta el entendimiento del "no pasarán" como proferido por paisanos casi desarmados enfrentados a los más modernos ejércitos (1253).

La última de las obras seleccionadas,[18] en relación con el objeto de este trabajo, por incluir aspectos cercanos al mito del Lejano Oeste es *El deseo de ser infierno* [2010], de Zo Brinviyer, pieza que comparte con *Arizona* no solamente las circunstancias de ser coetáneas y de su común pertenencia a la historia del teatro español del siglo XXI, sino también su consiguiente inserción en los dominios estéticos propios de la presente centuria.

De manera concreta, esta obra constituye una muestra significativa del Teatro Verbo, dominio estético integrado por aquellas creaciones cuyo aspecto predominante viene dado por el discurso verbal, que se ofrece al receptor como una superficie de naturaleza retórica, susceptible de funcionar como instancia independiente de los demás planos de la comunicación teatral y dotada, por ello, de capacidad para transmitir, de manera autónoma y suficiente (esto es, sin el obligado concurso de la representación escénica), el universo ficcional y el conjunto completo de la semántica de la obra (Pérez Jiménez, "Ficcionalidad" 84).

Dicha semántica, en *El deseo de ser infierno*, aludiría a una determinada visión, apoyada aquí en diversos recursos emotivos, del sufrimiento humano y de la violencia que lo alimenta como coordenadas predominantes en un universo opresivo, materializado en la obra por las relaciones desarrolladas entre cuatro adolescentes presos y el guardián que los custodia en el correccional o institución punitiva.

El evidente sentido trágico que gravita así sobre la esencia de la obra halla un contrapunto potenciador (y, a la vez, significativo a los efectos del presente trabajo) en el universo del Far West y, de manera

18 Sin constituir propiamente una recreación del Lejano Oeste, la obra de Carmen Resino titulada *La última reserva de los pieles rojas* (2003), aunque enteramente ambientada en nuestro tiempo y en un espacio próximo, contiene sin embargo una referencia discursiva a la "resistencia de los indios" a ser recluidos en reservas, la cual funciona como símil de la actitud de los personajes y motiva el título de la pieza. Por otra parte, en su estreno de 1974, *El bebé furioso*, de Martínez Mediero (1999), fue anunciada en las carteleras como "Tragedia vodevilesca al western" (Pérez Jiménez, *El teatro* 228), sin que ni en el texto de la misma ni en las críticas del estreno se hallen elementos que corroboren relación alguna con el mito.

concreta, en aspectos del mismo que, dotados algunos de factualidad histórica, han pasado también a formar parte del mito imaginario transmitido principalmente por el cine. De esta manera, el universo de la obra incluye a personajes, presentificados quizás a través de la mente de los jóvenes presos, que, como Calamity Jane, podrían (en el plano imaginario de la acción) hallarse circunstancialmente próximos a la colonia penitenciaria (con ocasión de la gira francesa realizada efectivamente por el circo de Buffalo Bill); o bien, por el contrario, privados de toda posibilidad de presencia real en dicho plano y existentes solo "en la ensoñación" (Brinviyer 21), como sucede con Billy El Niño. Esta última figura, en efecto, es evocada en la obra como ya fallecida y dotada de una función que conjuga la distanciación brechtiana contenida en la letra de las canciones que interpreta con la atribución de un emblemático destino de ser el mensajero del infierno y, por tanto, el testigo del mal que domina la existencia humana.

El ámbito del Oeste constituye, así pues, en *El deseo de ser infierno* un plano que complementa al principal de la obra, resaltando algunos de los aspectos semánticos que se desprenden de este último y propiciando, en virtud de su propio carácter mítico y, por tanto, atemporal, la extensión del efecto mitificador al conjunto total de los planos de la pieza, que torna así irrelevantes las precisiones espacio-temporales establecidas en la acotación inicial (Brinviyer 21). En consecuencia, resulta elevada a una dimensión absoluta y referida a la propia condición humana la percepción trágica de raíz existencialista a cuya expresión sirven de contrapunto las palabras pronunciadas por Billy poco antes de interpretar la balada que cierra la obra: "Soy el muerto en ti: mezclado con tu sangre" (Brinviyer 111).

A la universalización de esta visión trágica contribuye notablemente el carácter de Teatro Verbo de la pieza, tanto por la disolución de toda coordenada concreta y especificadora en el seno de una discursividad omnipresente, como por la presentación de esta última en términos que, nítidamente separados de los rasgos de veracidad que pudieran remitir al realismo, contribuyen a reiterar y a subrayar, a través de una configuración en cierto modo poemática, los aspectos de tragicidad que han sido mencionados.

Bibliografía

ARRABAL, Fernando. *En la cuerda floja (Balada del tren fantasma). Teatro completo de Fernando Arrabal I.* León: Everest, 2009, pp. 1225-1269.

BARRAJÓN MUÑOZ, Jesús María. "Martínez Mediero". *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, dirigido por Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 2833-2834.

BERENGUER, Ángel. "Introducción". Fernando Arrabal. *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*. Madrid: Cátedra, 1977.

BERENGUER, Ángel y Manuel PÉREZ. *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

BRINVIYER, Zo. *El deseo de ser infierno.* Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2011.

MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel. *La novia. Lisístrata. Las hermanas de Búfalo Bill*. Madrid: Fundamentos, 1980.

— *El bebé furioso*. *Obras completas vol. II*. Madrid: Fundamentos, 1999, pp. 327-377.

— *Las hermanas de Búfalo Bill cabalgan de nuevo*. *Obras completas vol. V*. Madrid: Fundamentos, 1999, pp. 279-351.

PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel. *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*. Kassel: Reichenberger, 1998.

— "Dominios estéticos y modelos ficcionales en el Teatro Español Actual". *Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas* 16, 2016, pp. 313-333.

— "Ficcionalidad y modelos referenciales en el teatro español actual: el dominio estético del Teatro Verbo". *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2017, pp. 81-100.

— "Evolución y transformación de los dominios estéticos en el teatro español de la Transición Política". *Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 51, 2018, http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-51/evolucion-y-transformacion-de-los-dominios-esteticos-en-el-teatro-espanol-de-la-transicion-politica/.

— "Lo real, pensado y (auto)ficcionalizado desde la tradición surrealista en la creación arrabaliana de este siglo". *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Coord. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2022, pp. 81-100.

Resino, Carmen. *La última reserva de los pieles rojas*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2003.

Rubio, Juan Carlos. *Las heridas del viento. Humo. Arizona*. Madrid: Fundamentos, 2009.

Torres Monreal, Francisco. "Apuntes para la vida de Fernando Arrabal". *Teatro completo de Fernando Arrabal II*. León: Everest, 2009, pp. 2239-2293.

Nevada y el Oeste norteamericano en *Nocilla Dream*[1]

Ángel Chaparro Sainz
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

La literatura no entiende de fronteras ni de aranceles. Los cánones nacionales están repletos de producciones en las que artistas oriundos transportan al lector a lugares extranjeros, que podrían llamarse incluso exóticos, generalmente en busca de contrastes, nuevas posibilidades o una trayectoria cosmopolita que permita la revisión de los temas universales que normalmente inspiran la creación. El caso de la literatura en lengua castellana no es diferente. Son muchos los ejemplos, tal y como recoge este libro, de autores que han situado sus tramas

1 La investigación para la realización de este artículo se ha llevado a cabo gracias a la ayuda de los proyectos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PGC2018-094659-B-C21), FEDER, y el Gobierno Vasco (IT 1026-16 e IT1565-22).

literarias en paisajes que el lector visitaba tras realizar un largo viaje; después de cruzar fronteras, ya fueran reales o imaginarias.

En este capítulo, aspiramos a examinar cómo la obra de Agustín Fernández Mallo encuentra acomodo espacial y representativo en la cartografía de Nevada. *Nocilla Dream* es una novela compleja y con impacto en la tradición literaria más reciente, que aquí exploraremos solo en lo que concierne a esta asociación entre la ficción y la realidad cultural, histórica y arquetípica del Oeste norteamericano. Creemos que este ejemplo es interesante porque no solo revela las implicaciones de la elección escenográfica, también conlleva una serie de matizaciones sobre el diálogo entre culturas, la tensión entre los extremos o el enredo posmoderno de la identidad.

La publicación de *Nocilla Dream* en 2007, después convertida en trilogía al continuarse con otras dos novelas, catapultó a Agustín Fernández Mallo al reconocimiento público. De hecho, esta novela dio pie a una expresión que se utilizaría, no sin polémica, para denominar a una nueva filiación de autores españoles: “La trilogía narrativa Nocilla dio nombre a una generación literaria, la llamada ‘generación nocilla’, integrada por escritores jóvenes afines que comenzaba a publicar en los primeros años del nuevo siglo” (Cabrerizo 146).[2]

Entre los muchos elogios que recibió *Nocilla Dream*, se resaltaba, sobre todo, la capacidad de innovación y experimentación. Juan Bonilla, por ejemplo, en el prólogo que acompañaba a la primera edición del libro, loaba el riesgo tomado por el autor en busca de la innovación: “no piensan ceder ante el cansancio, han revitalizado en nuestros tiempos la apuesta de la vanguardia literaria, tratando de abrir sendas, de aventurarse por caminos no trillados” (9). Sergio Cabrerizo resumía esa capacidad de innovación de la siguiente manera: “una narrativa caracterizada por la intertextualidad, el microrrelato y el fragmentarismo” (146). También Carlos Gámez resalta estas pro-

2 Ese término sería substituido luego por otro, pero la constitución de unos nexos en común entre los autores ya estaba asentada: también llamada generación afterpop por el trabajo de Eloy Fernández Porta, mostrando su “constante predisposición al experimentalismo narrativo” (Cabrerizo 146).

piedades: "el formato habitual de la narrativa de Fernández Mallo: microtextos fragmentarios ordenados numéricamente" (Gámez 45).[3] Estamos, por lo tanto, ante una producción literaria con una marcada inclinación hacia la originalidad y el ensayo, que forma parte de un sólido proyecto de creación.

En la posterior exegesis de la novela, se destacó el enfoque académico que exploraba las influencias científicas y críticas que subyacían en la obra de Fernández Mallo. En lo que incumbe a este trabajo, es especialmente interesante la importancia de la teoría del rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari para entender, en toda su magnitud, esta obra: "la novela de Fernández Mallo tiene a bien ser venturosamente experimental. Red de redes. Rizoma. Arroyo sin fin" (Bonilla 8). Gámez también lo enfatizaba: "En *Nocilla Dream* las historias no se cierran, sino que se entrelazan, como en las ramificaciones del rizoma que se pretende sintetizar poéticamente" (Gámez 48).

El serpenteo del rizoma nos permite enlazar con el corazón de nuestro trabajo, ya que el mismo enfoque crítico ha sido particularmente empleado en las exploraciones más recientes y revisionistas del Oeste norteamericano, principalmente para explorar su proyección mítica y como arquetipo. En otras palabras, la referencia al rizoma nos traslada hasta Neil Campbell y su idea de un Oeste rizomático. Campbell, en su obra, ya explicó que Deleuze y Guattari habían sentido una especial conexión con el Oeste norteamericano, al que veían como un espacio proclive para ambientar sus ideas: "In the West they see not the sedentary but the rhizomatic in all its forms" (Campbell 35). Siguiendo esa misma senda, Campbell examina las percepciones más románticas del Oeste, que lo han materializado frecuentemente como un espacio estático, un territorio específico sobre el que se desarrolla un proceso histórico que se define en una única dirección

3 Fernández Mallo ya había desarrollado anteriormente su teoría poética. Bonilla menciona la teoría de la poesía postpoética, cuyas bases se publicaron en diferentes textos entre 2003 y 2006. Gámez también relacionaba esta postpoética con el análisis formal de *Nocilla Dream*: "De esta manera, se demostrará más adelante que el autor cumple con los presupuestos estéticos que él mismo se impuso en su propuesta postpoética" (Gámez 48).

y de donde surgen valores providenciales para la construcción del imaginario colectivo del país; en su lugar, Campbell propone un entendimiento del Oeste inacabado y multidireccional, en movimiento y en continua transformación: "Thus the West is less a distinct and definable location, a region or geographic space, than 'an itinerary… a series of encounters and translations,' and in exploring its many rhizomatic traces I will be drawn toward metaphors of mobility" (37). Para la exposición de sus ideas, Campbell relaciona la imagen arbórea de la raíz como expresión de ese Oeste clásico y abraza la nueva imagen del rizoma: "grasslike rhizome as an alternative image of thought" (7). Fernández Mallo, en su novela, permanece en el árbol, agarrado a ese álamo que, sin embargo, no se significa tanto por su raíz sedienta como por la visión rizomática de sus ramas retorcidas, repletas de zapatos colgados.

En nuestro estudio, sin embargo, no aspiramos solo a explorar ese vínculo rizomático, que, con nuestra aproximación bifurcada, confiamos, revelará una nueva aportación a la revisión posmoderna del mito del Oeste norteamericano. También creemos que podemos situarnos en un plano más superficial para observar simplemente la significación de las ambientaciones elegidas por Fernández Mallo en *Nocilla Dream*. La obra se sitúa en un espacio de ficción que aprovecha el paisaje y la realidad del desierto de Nevada, la ciudad de Las Vegas y otras localizaciones en el mencionado estado, tales como las ciudades de Carson City y Ely. Creemos, por lo tanto, que las asociaciones que podamos establecer entre la novela de Fernández Mallo y el Oeste norteamericano se revelarán de dos maneras, como aproximación al paradigma del mito y como mera escenografía, sin que estas dos dimensiones estén separadas porque, de hecho, se interrelacionan y van sujetas al mismo entramado crítico.

Es Nevada, además, una localización muy sugestiva por las consecuencias simbólicas que ha tenido este territorio en el desarrollo histórico y en el imaginario de los Estados Unidos de América. Robert Laxalt la describía testaruda, independiente y resiliente, en parte, por su capacidad para ser diferente en una climatología adversa: "setting down roots and thriving in unlikely places, hardy and resilient, stubborn and independent, restrained by environment and yet able to

grow free" (4). Definitivamente, Nevada ha sido caracterizada, desde fuera, por su parte desértica, el clima hostil, pero también por ciertas circunstancias políticas o sociales que han llevado a estereotiparla de una manera que, a menudo, ha descubierto la falta de una perspectiva completa y ecuánime. Como dice Wilbur Shepperson, antes incluso de estigmatizarla por razones como el divorcio o las apuestas, ya había otras fascinaciones limitadoras: "long before divorce, gambling, and prostitution became public fascinations, it was contemptuously labeled 'The tag-end of Creation', 'The rubbish of Noah's Flood', 'Dying Nevada', 'The State Without Qualities", and 'America's Great Mistake'" (1).

En el ámbito literario, los autores que se han fijado en este paisaje para sus creaciones, a menudo, han perpetuado esta apreciación de Nevada, absorbiendo esa visión concreta de la que hablaba Shepperson. Cheryll Glotfelty examinó el trabajo de los autores que persistían en el uso de Nevada como un territorio propicio para la apropiación ficticia, siempre asociándolo con aspectos negativos, ya fueran relacionados con el desierto o con el espacio urbano. De hecho, Glotfelty situaba en el tiempo (después de la Segunda Guerra Mundial) el cambio de tendencia desde el desierto hacia la ciudad, con especial predilección por Las Vegas, epítome de todos esos rasgos negativos que se asociaban con el estado (Glotfelty 239).

Glotfelty, sin embargo, indicaba que la mayor parte de la literatura que había aprovechado estas estigmatizaciones provenía, principalmente, de escritores que no eran locales y que escribían para una audiencia que tampoco era autóctona: "non-Nevadans for an audience of non-Nevadans, or, in other words, by outsiders to outsiders. For these writers, Nevada sometimes serves as a foil character, highlighting by contrast the nature of their primary subject" (241). De la misma manera, Glotfelty resaltaba la existencia de un creciente número de autores locales que intentaba revertir la situación: "While some groups protest the wasteland image and corresponding mistreatment of Nevada, other people work to create alternative imagery, perhaps in the hope that if Americans learn to reimagine Nevada's landscape, they will not be so ready to abuse it" (244). Nevada, por lo tanto, ha sido un territorio de inspiración recurrente para la creación literaria.

Además, también es un ejemplo de la polémica utilización de ambientaciones que, para algunos, pueden ser tergiversadas o arbitrarias.

La novela de Fernández Mallo tiene, en realidad, un rango que transciende cualquier localismo. Se desarrolla en una geografía global y escurridiza que muestra la conexión posmoderna entre regiones distantes. Se viaja o se evocan lugares como Pekín, Londres, Hong Kong, Bangkok, Barcelona, Madrid, León, San Francisco, Las Vegas, Reno, Chicago, Albacete, El Paso, Monterrey, Salt Lake City, Boulder City, Santa Bárbara, París, Buenos Aires… Y no solo vemos la diversidad en esta presentación de ciudades, sino que también la podemos apreciar al observar la pléyade de habitantes que las relacionan, aunque sea transitoriamente: el danés Deeck; sus compatriotas Hans y Niels, quien acaba en Mozambique con un repartidor de Nevada, Frank; el polaco Sokolov; la cuadrilla de surferas que viajan por la US50, pero también por España con un mapa que leen al revés; los hermanos británicos Payne y Robert, el primero en Pekín, el segundo residente en Carson City; la china Lee-Kung y el austriaco Heine; William, desde Leicester, Reino Unido, aunque luego el planchado extremo[4] le llevará muy lejos; Margaret Marley Modlin y su familia, conectando California con Madrid; o Kenny y el catalán Josep Ferrer Cardell, quienes, desde el aeropuerto de Singapur, protagonizan un encuentro que da cobijo a la historia que entrelaza, por ejemplo, Nevada con León, Bangkok, Barcelona, Pekín y Hong Kong: "lo de conectar ciudades o lugares es fundamental, otros ya lo tuvieron claro" (Fernández Mallo 187), le explica el catalán a Kenny. De hecho, Fernández Mallo recrea lugares reales y también no-lugares[5] que ayudan a comprender la complejidad de su apreciación del espacio y la significación identitaria

4 El planchado extremo o *ironing* extremo es un deporte extremo en el que los participantes deben realizar el mencionado planchado de ropa sobre tabla en localizaciones remotas y extravagantes.

5 La atención iría aquí a espacios como la terminal internacional del aeropuerto de Singapur, la propia US50, pero, sobre todo, al empleo de las micronaciones, con especial atención a Isotope, para entender el uso que Fernández Mallo hace de esos más de setenta mil metros cuadrados por debajo del desierto de Nevada. Esa micronación que se esconde en las profundidades del desierto establece un

de los personajes. Toda esa porosa y vascular arquitectura narrativa se repasa desde un enfoque liminal que explora la globalidad posmoderna en toda su compleja acepción para con las interacciones humanas, siempre con cierta irreverencia y desde un surtido de ángulos: "Ésa es la gran ventaja de la globalización, que puedes tomar Tex-Mex en China y bambú hervido en un pueblo de Texas" (Fernández Mallo 63).

A pesar de esta agilidad que inspira el desarrollo de la trama, la novela también se sostiene sobre un anclaje narrativo más específico y definido. En el contexto de nuestro estudio, Las Vegas y el desierto de Nevada son los escenarios recurrentes que más nos interesa investigar. Si empezamos por el desierto, lo primero que hay que contemplar es que la utilización del mismo en la novela viene también mediatizado por dos símbolos que se sitúan en su espacio: el álamo que encontró agua milagrosamente y esa carretera solitaria que lo cruza, comunicando las ciudades de Ely y Carson City, y que acaba imantando a los personajes hacia el simbólico álamo.

La carretera US50 evoca movilidad, convirtiéndose en uno de los motivos principales de la novela; de una longitud de más de 400 kilómetros, se describe como "la carretera más solitaria de Norteamérica" (Fernández Mallo 16) y su disponibilidad parece caracterizarse por la nimiedad de uso. Ahí se fraguan las proyecciones significativas de algunos de los personajes de la novela. La carretera cruza ese desierto que, a veces, se define como un espacio que carece de distinciones específicas: "Y en ese momento en nada se diferenciará de un desierto de España, Marruecos, Mongolia o Norteamérica. Igual que todo el agua y todos los PCs de la tierra están conectados de alguna u otra manera, también todos los desiertos son el mismo" (Fernández Mallo 144). Un espacio yermo, que parece carente de una enjundia propia: "en el desierto de Nevada, cuya monotonía, la más árida del Medio-Oeste Americano, hay que paliar con determinados exotismos" (Fernández Mallo 21). De hecho, Fernández Mallo dice sobre los desiertos que "como los enfermos, son objetos, aunque vivos, al borde de todo, en

pliegue más en las lecturas de la ordenación espacial y su participación en la definición de los personajes.

proceso de consumación y fundamentalmente delgados" (108) e insiste en que "La carestía de recursos les lleva a fantasear situaciones de auténtica abundancia y placer, incluso en los momentos más duros alcanzan cotas de delirio casi lisérgico y acogen a todo tipo de criaturas extrañas en sus dominios" (108). Coincide, en parte, con la visión general que se tiene del desierto como un espacio vacante, tal y como indicaba Scott Slovic, "for many people, remain simply blank areas on the map – wasted paper, wasted land" (xvii); pero, también, al mismo tiempo, el desierto aparece como un espacio de posibilidad. Eloy Fernández Porta ve en ese desierto de la novela un ejemplo de ficción que "afronta el espacio como un magma, y para ello emplea imágenes de dispersión" (67). Otra dispersión que, por ejemplo, en la novela, busca y encuentra Humberto, quien, tras cruzar la frontera para emigrar ilegalmente a Estados Unidos, persigue el anonimato: "compraría una identidad en el mercado negro para ir después a la zona más inhóspita del Medio Oeste" (Fernández Mallo 95). Humberto encuentra en el desierto de Nevada esa condición deshabitada que buscaba, pero, al preguntarle a Ron, quien le facilita la oportunidad, se descubre la relatividad de esas apreciaciones: "Humberto le preguntó, ¿Pero en este lugar tan inhóspito tiene salida toda esta ropa usada? ¡Qué va, hombre, contestó como riendo, Todo esto va para Mozambique! Además, ¿cómo que inhóspito?" (Fernández Mallo 96). Ya decía Terry Tempest Williams que el desierto era principalmente nuestra propia ilusión (5). Williams veía en el desierto una oportunidad para la resistencia espiritual, que se alcanzaba al escuchar a los elementos: "listening to the land, the river, the rocks" (17). En esta novela, los personajes parecen seguir expuestos a esa alegoría clásica del desierto como expresión del abandono, como metáfora del vacío, eco de la precariedad, pero también se aprecian otras concepciones más dispares que, como en un espejo, reflejan el interior del sujeto.

De hecho, el árbol que sobrevive inesperadamente en un paraje hostil brinda una oportunidad de revisión del paisaje desértico: "recuerda vagamente a la presencia humana: los cientos de pares de zapatos que cuelgan de las ramas del único álamo que allí crece, el único que encontró agua" (Fernández Mallo 16). Los personajes que recorren la carretera y se cruzan con el árbol provienen de algún si-

tio, van a cualquier otro, y, en ocasiones, los tramos, los planos, las direcciones no son más que una excusa transitoria que representa la conexión de puntos. Ese árbol se eleva como un nexo constituyente del texto de la novela. A lo largo de la misma, las referencias constantes a este álamo y a otros que se le parecen[6] ofrecen una posibilidad de conexión entre las distintas historias, lo que parece, a su vez, simbolizar las mismas ramificaciones retorcidas del árbol, por lo tanto, la visualización física de ese rizoma del que hablábamos antes. En otro plano, ese árbol significa resistencia y posibilidad, lo que habita en el misterio y la potencia: "El árbol es para los habitantes de las cercanías de la US50 la prueba de que hasta en el lugar más remoto del mundo hay vida más allá, no de la muerte, que ya a nadie importa, sino del cuerpo, y de que los objetos, enajenados, por sí mismos valen para algo más que para lo que fueron creados" (Fernández Mallo 24). Que sea un álamo remite a los colonos originales, al ejército mexicano de Antonio López de Santa Anna en El Álamo, a Richard P. Feynman y el proyecto Manhattan en Los Álamos, Nuevo México, a la primera localización de las pruebas nucleares en Álamo Gordo, a los álamos que plantaban los mormones en cada uno de sus asentamientos en el Oeste o, incluso, a ese álamo que le servía a Billie Holiday en "Strange Fruit" para subvertir los códigos simbólicos del sur más romántico. Es decir: la misma raíz de todo, pero enredada en un laberinto de yemas, nudos y brotes.

Como decíamos al principio, otro lugar específico que se explora en la novela, con todas sus posibles consecuencias y ramificaciones, es el que ofrece la ciudad de Las Vegas: "El otro gran espacio de la novela

---

6 De hecho, la misma ocurrencia textual, siempre asociada con su representatividad simbólica, se perpetuará con otro tipo de árboles, más o menos reales, algunos pictóricos, siempre repletos de otro tipo de objetos colgantes, que parecen proyectar la idea de una infinidad rizomática: el ginko bilova del patio de la cárcel donde acaba Heine, el sarcoma con su estructura tumoral arborescente en la enfermedad de Kelly, el que se dibuja en la caja de galletas danesas, el que crece en el horno de la antigua fundición de estaño de la señora Stevenson, el único que dibujó Margaret Marley Modlin o el árbol de la vida que parecía materializarse en el hongo nuclear.

es la ciudad de Las Vegas, donde, en contraste con las pequeñas poblaciones del Oeste Americano, se localizan hoy las mayores ambiciones urbanísticas del desierto de Nevada" (Cabrerizo 149). De los indios anazasis que vivían en la región, al primer casino abierto por Bugsy Siegel, pasando por las minas cercanas de Tonopah y Goldfield o por la construcción de la presa Hoover (Laxalt 115-117), Las Vegas, como ya indicó Cheryll Glotfelty, ha tenido una proyección muy atractiva para cierta literatura ambientada en su geografía y circunstancias, así como en la miríada de personajes que la habitan aunque sea temporalmente, de paso: "Vegas is so full of natural freaks – people which are genuinely twisted – that drugs aren't really a problem, except for cops and the scag syndicate" (Thompson 190).

La ciudad de Las Vegas, en la novela, se describe como "la ciudad posmoderna por antonomasia", quizás porque, en esta ciudad, "hasta el tiempo flota desprendido de la historia" (Fernández Mallo 34-35), lo cual no deja de ser una paradoja: parece que no puede desprenderse de su pasado, aunque se le asocie con la más oportuna actualidad. Actualidad que, de hecho, se representa, en la novela, con información aparentemente fidedigna que asienta las connotaciones que apuntábamos como inspiración habitual para algunos autores: "el índice de criminalidad, sexo y drogadicción en adolescentes ha crecido en los últimos 3 años en un 30,75%" (Fernández Mallo 35). Además, la misma esencia de la ciudad articula la simbología rizomática que inspira el desarrollo espacial de la novela: "Todo un ramal de autovías parte de Las Vegas Boulevard, para desarrollarse por el desierto en busca del horizonte con una estructura arborescente mientras como frutos extraños le van creciendo multitud de lugares mágicos en forma de apartahoteles" (Fernández Mallo 35). Es la ciudad que fagocitará a otros iconos cosmopolitas que Fernández Mallo sitúa en el medio de la fuerza centrípeta que evoca la ciudad. Por ejemplo, Ernesto "Che" Guevara, quien "antes de calcular finalmente con precisión relojera la simulación de su muerte en Bolivia para irse a Las Vegas a dedicarse al juego y al lujo bajo el sobrenombre de J. J. Wilson" (Fernández Mallo 167). Un Guevara que, de hecho, en la novela, muere en Las Vegas, acompañado de los estereotipos más repetidos que han proyectado una imagen muy concreta de la ciudad: "lo enterraron 11 días

más tarde en Las Vegas. Tal como dejó indicado, en la lápida hay una maquinita a la que le echas una moneda y suena una de Sinatra" (Fernández Mallo 169). Se esgrime así esa visión de Las Vegas como un escenario irreal y ficticio donde elaborar potencialidades y líneas de fuga que también, por ejemplo, descubren otros personajes, como Linda y John, quienes, habiéndose casado en Reno, viajan a Las Vegas, donde se encuentran con "reservados de película" y "tragaperras de telefilme" (206). De hecho, esta pareja ficticia podría servir como nexo de unión entre estos dos planos espaciales, ya que ellos "Entran en el desierto a través de la US50" (207), ven el álamo y "el desierto que se extiende más allá del cerco de la sombra se le figura la representación exacta del futuro que les espera" (207) y se desata esa consistencia literaria que articula el desarrollo textual.

Como habíamos anunciado antes, este panorama empleado en la novela también se asocia con una potencial revisión del mito del Oeste norteamericano, aunque, quizás, estas referencias no sean tan manifiestas o aparentes en la novela. Para empezar, el contraste entre los espacios abiertos y naturales (el desierto y el álamo) y los espacios urbanos (las ciudades y la carretera) que se encuentran, se franquean y atraviesan, se afectan entre ellos, contribuye a la reformulación del Oeste como un "oasis civilization" (28), término que acuñó Walter Prescott Webb para explicar, como hacían también Wallace Stegner y otros expertos, que el Oeste era principalmente urbano, "must be eighty percent urban" (Stegner 148), y no esa idealización romántica de los espacios naturales que había aportado tanto a la mitología del Oeste norteamericano.

En cualquier caso, en varios momentos de la novela, se aprecia, aunque sea de manera subrepticia o secundaria, una afinidad más concreta con la revelación de este interés crítico con el Oeste norteamericano como mito y paradigma; porque, por ejemplo, el propio Michael Landon aparece en la novela y reconoce en los bosques de Nevada las localizaciones de un capítulo de *La casa de la pradera*, elevando el armazón de referencias y alusiones. Pero hay otros guiños significativos, pliegues y matices que enriquecen esta lectura concreta, algo oblicua, quizás, de un sistema de arquetipos que ha superado las fronteras de lo doméstico para convertirse en una afectación cosmopolita.

Ya al comienzo, se conocen los primeros personajes que resultarán recurrentes a lo largo de la novela: un exboxeador que sale de San Francisco, pretendiendo recorrer a pie la US50 de Oeste a Este, y una prostituta del burdel Honey Route, Samantha. Esa prostituta recuerda a alguien que le hizo una promesa, pero escapó hacia Nueva York en un Ford Scorpio. Curiosamente, otra prostituta, Sherry, también permanece contenida, después de que otra promesa se incumpliera, esta vez, la de alguien que se llama Pat Garret. No puede ser casualidad un nombre que evoca la figura de Patrick Floyd Jarvis Garrett (1850-1908), *sheriff* conocido por matar a William Henry McCarthy, alias, Billy the Kid. Esta analogía, además, se encrespa cuando, poco después, otra historia que sucede en la US50 complica esta primera, proponiendo mayores resonancias. Un padre y un hijo, en coche camino de Boulder City para participar en una competición de escalada deportiva, se encuentran un zapato en la carretera que hilará después los tapetes narrativos de la historia. El progenitor se llama Bill y, por lo tanto, su hijo, que heredó el nombre del padre, es Billy the Kid. Igual que Falconetti, el exboxeador, Garret empieza un viaje Oeste-Este. Lleva siempre una maleta llena de fotografías que se encuentra en la calle, siempre retratos de gente que no conoce. Garret espera encontrar más fotografías en la costa este porque "Aquí, en el Oeste, siempre andamos a vueltas con los paisajes, le dijo, Pero allí todo son retratos" (22).

El antiguo boxeador, por su parte, "había leído la historia de Cristóbal Colón, y habiendo quedado fascinado por la osadía de éste se propuso hacer lo mismo, pero en sentido contrario: ir de Oeste a Este" (Fernández Mallo 17). Esa referencia a Cristóbal Colón apremia los primeros indicios de una relectura mítica del Oeste norteamericano. Sin embargo, Falconetti decide regresar a San Francisco y, como gesto poético, tira una bola del mundo del tamaño de un balón de playa a la bahía, con un monigote dibujado sobre San Francisco (154). No quedan aquí los vínculos de personajes que se entremezclan con lecturas potenciales del Oeste, ya que esa maleta repleta de fotografías que llevaba Garret, queda abandonada en el desierto y se la encuentra, por casualidad, Ted, quien vive en la micronación enterrada bajo el desierto de Nevada, cuando sale a la superficie para pasar el día fuera junto a

su mujer, Hannah, y su hijo Teddy. En medio de ese desierto rizomático, “un laberinto de pistas pertenecientes al Estado de Nevada, arranca de un gran cruce de donde parten otras muchas pistas a lugares desconocidos para los habitantes de la micronación” (103), la familia se topa con la maleta abandonada, repleta de fotografías, lo que da pie a una reinvención mítica del origen de Nevada y, por asociación, del Oeste norteamericano: “está documentado por los antiguos vaqueros y pioneros. Incluso existe la certeza de que, inicialmente, todo el desierto de Nevada era una sola fotografía lisa y brillante, de colores refulgentes, la cual fue devorada por sus coyotes que ganaron esa plata en los ojos” (104).

Otra referencia significativa se encuentra en todo lo que sucede en los alrededores del hotel Budget Suites of America: “Al sur de Las Vegas Boulevard, sobrepasando en muchos kilómetros la zona de los casinos, exactamente en el momento en que miras hacia atrás y, como en *El Rayo Verde*, ves por el retrovisor el destello del último casino en el horizonte” (33). Ahí se sitúa este apartahotel, donde se reúne un grupo de emigrantes. En general, su presencia en el hotel descubre esa invocación de ensoñaciones y promesas que fabricó, en parte, el romanticismo sobre el que se sustenta la mitología romántica del Oeste norteamericano. Eso sí, trasladado a una realidad posmoderna y contingente:

> Cada día es un reto para la promesa que, de una u otra forma, todos se hicieron cuando llegaron: prosperar en Las Vegas. Todo este tinglado es el equivalente al de los carromatos de los pioneros y soñadores que se colocaban en círculo para hacer noche. En los últimos 5 años, este lugar se ha convertido en la frontera real más allá de la cual se extiende la tierra prometida. Todo está aquí tan saturado de sueños que ha devenido un lugar mágico. Rose cuida en un habitáculo de 30 m^2 de sus tres hijos. Hace cada día una ronda por las despensas de las iglesias y los bufets baratos de los casinos. Los utensilios con los que comen y la vajilla descasada son de origen contenedor (Fernández Mallo 34).

Entre esos inmigrantes, encontramos personajes principales. Algunos, incluso, actuarán como nexo de unión, como enlace con otros de los que ya hablamos antes. Así, en el capítulo 18, Sherry, una de las

prostitutas que aparecían al inicio de la novela, conoce a un transportista, Clark, que le habla de un amigo argentino que vive a las afueras de Las Vegas. Jorge Rodolfo Fernández, el argentino en cuestión, vive en el apartahotel, mientras relee obsesionado un fragmento del "Del rigor de la ciencia" de Jorge Luis Borges: "A través de la ventana puede ver las caravanas y furgonetas en el aparcamiento, que dibujan una especie de crucigrama cromático de magia y miseria, piensa; y es que aunque trabaje en un club de alterne recogiendo las copas demediadas que dejan los clientes, lo que en realidad es, es poeta" (47).

Para cuando Sherry y Clark llegan a Las Vegas en "una noche de luna creciente" (112), por la novela ya han pululado infinidad de personajes en continuo tránsito, personajes que llegan a ciudades de película, que vienen de otras que quizás no lo son, cubren distancias transoceánicas u ocupan territorios fronterizos, tanto físicos como mentales y/o digitales. Y todo este ajetreo sucede mientras se establecen vínculos, a menudo, eventuales, involuntarios, aparentemente carentes de transcendencia, pero sumamente reveladores. En cierta manera, es esa concepción trashumante y compleja la que ofrece, aunque sea sin ser explícito o programático, una revisión del Oeste norteamericano como paradigma que traspasa las apreciaciones románticas. En un año concreto, "the magic date of 1890" (28), como decía Richard White, ya cerró la frontera Frederick Jackson Turner, cuyas teorías inspiraron la mitología del Oeste, que después se propagó a través de la cultura popular. Los múltiples movimientos que se evocan o se convocan en esta novela encienden la revisión y contribuyen a lo que ya insinuaba Donald Worster hace tiempo, una concepción del Oeste y su historia que sobrepasa las limitaciones de una visión aprovechada y moralista: "beyond myth, beyond the traditional consciousness of the white conquerors, beyond a primitive emotional need for heroes and heroines, beyond any public" (16).

Incluso, no sin cierto sentido del humor y con un espíritu transgresor, en *Nocilla Dream* encontramos un ejemplo concreto de esa relación definitiva entre el paradigma idealizado del Oeste norteamericano como mito de creación de los Estados Unidos, y su influjo y ascendente en otras regiones extranjeras, en este caso, la española. Hablamos del momento en el que se establece un paralelismo entre

Albacete y el desierto de Nevada, utilizando a Fernando Alfaro, cantante, en la vida real, de bandas como los Surfin' Bichos o Chucho, quien, aquí, trabaja en una gasolinera donde paran Kelly y el resto de las surferas, camino de Tapia, en Asturias, aunque se dirigían al sur, porque estaban leyendo el mapa de España al revés, en un giro metafórico que permitiría más interpretaciones representativas. Cuando se van, Alfaro se dedica, como hace siempre, a lanzar bolas de papel en el llano, buscando que hagan una función simbólica, sustituyendo a los típicos estepicursores que ruedan por calles desalojadas en las prototípicas películas clásicas del género del Oeste: "mata el tiempo haciendo bolas de periódico del tamaño de un balón de playa y lanzándolas al llano más allá de la carretera. Piensa que así se parece más al desierto americano, con sus rodantes bolas de espinos" (Fernández Mallo 94).

En su aproximación rizomática al Oeste, Neil Campbell hablaba de las líneas de fuga que ofrecen una visión más compleja del Oeste norteamericano: "studying these rhizomorphic 'leakages' or 'lines of flight' that don't tally with the official, mythic images that we might produce a different and more sophisticated 'diagram of the West'" (Campbell 7). En la obra de Fernández Mallo, con su exposición de personajes diversos, la movilidad que los define y recrea, y su aproximación al espacio con una compleja significación de asociaciones, hemos percibido una línea de fuga, una revisión paradigmática del Oeste, con una visión crítica y renovada, contraria a esa percepción romántica del Oeste, que, como dice David Río, sigue teniendo una importante vigencia en el imaginario colectivo: "Despite the New Western History's insistence on more realistic visions of the West and its past, traditional western mythology still has a hold on the public imagination" (Río 23).

En conclusión, *Nocilla Dream* recorre el Oeste norteamericano, y en concreto el estado de Nevada, su zona desértica y la ciudad de Las Vegas, sin una agenda aparente, pero con un repertorio de asociaciones, referencias y matices que ampara la investigación del tratamiento que se hace del poder alegórico de este territorio. Definía Eloy Fernández Porta al autor *afterpop* como aquel que "*aparece* de manera simbólicamente violenta en esa cultura adoptando posiciones que la problematizan, como la del extranjero, el primitivo o el teórico" (63). Pues,

en este capítulo, en nuestra aplicación de un ángulo de examen muy específico, hemos observado esa posición, cuando Fernández Mallo sitúa a sus personajes en lugares y no-lugares que problematizan sus situaciones, rediseñan sus aspiraciones y, en líneas generales, desmantelan atribuciones y significados que hemos dado por aceptados, en el caso de nuestro interés, contribuyendo a una relectura que renueva el Oeste arquetípico. En la novela, eso sí, esto se hace sin entorpecer el desarrollo de una ficción robusta y provechosamente enmarañada, porque no se persigue la cátedra ni el ejercicio didáctico: al final, si queremos saber cómo le llegó agua al álamo, tendremos que seguir preguntándonoslo.

Bibliografía

Bonilla, Juan. "Prólogo: Rizoma". Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya, 2007, pp. 7-10.

Cabrerizo Romero, Sergio. "Transitar el vaciado de la Modernidad: los itinerarios por el desierto de *Nocilla Dream* (2006), de Agustín Fernández Mallo". *Ángulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural*, vol. 4, n.º 1, pp. 145-152.

Campbell, Neil. *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age.* Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

Fernández Mallo, Agustín. *Nocilla Dream.* Barcelona: Candaya, 2007.

Fernández Porta, Eloy. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática.* Córdoba: Berenice, 2007.

Gámez Pérez, Carlos. "Agustín Fernández Mallo y la red afectivo-científica del *Proyecto Nocilla*". *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 35 (2), 2020, pp. 42-54.

Glotfelty, Cheryll. "Literary Place Bashing, Test Site Nevada". *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism.* Eds. Karla Armbruster y Kathleen R. Wallace. Charlottesville: University of Virginia Press, 2001, pp. 233-247.

Laxalt, Robert. *Nevada: A History.* Reno: University of Nevada Press, 1991.

Río, David. *New Literary Portraits of the American West: Contemporary Nevada Fiction*. Bern: Peter Lang, 2014.

Shepperson, Wilbur S. *Mirage-Land: Images of Nevada.* Reno: University of Nevada Press, 1992.

Slovic, Scott, ed. *Getting Over the Colour Green: Contemporary Environmental Literature of the Southwest.* Tucson: University of Arizona Press, 2001.

Stegner, Wallace. Interview. *Stegner: Conversations on History and Literature*. By Richard Etulain. Reno: University of Nevada Press, 1998.

Thompson, Hunter S. *Fear and Loathing in Las Vegas.* New York: Second Vintage Books, 1998.

Webb, Walter Prescott. "The American West: Perpetual Mirage". *Harper's Magazine*, May, 1957, pp. 25-31, http://www.harpers.org.

White, Richard. "Trashing the Trails". *Trails: Toward a New Western History*. Eds. Patricia Nelson Limerick, Clyde A. Milner II y Charles E. Rankin. Lawrence: University of Kansas Press, 1991, pp. 26-39.

Williams, Terry Tempest. *Red: Passion and Patience in the Desert.* New York: Vintage Books, 2001.

Worster, Donald. "Beyond the Agrarian Myth". *Trails: Toward a New Western History.* Eds. Patricia Nelson Limerick, Clyde A. Milner II y Charles E. Rankin. Lawrence: University of Kansas Press, 1991, pp. 3-25.

El secadero de iguanas de Pedro Andreu como *weird western*[1]

Andoni Cossío
Martin Simonson
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
(UPV/EHU)

Introducción

Pedro Andreu, nacido en Palma de Mallorca el 24 de septiembre de 1976, es un poeta y novelista ganador del prestigioso Premio de Poesía

1 Este artículo ha sido completado bajo el auspicio de la ayuda Predoctoral de Formación de Personal Investigador no Doctor (PRE_2017_1_0210 MOD.:A), otorgada por el Gobierno Vasco, y el grupo de investigación consolidado REWEST (IT 1026-16/ IT 1565-22), financiado por el Gobierno Vasco y la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Durante el proceso de análisis y redacción también hemos contado con el apoyo del proyecto de investigación "New Wests" (PGC2018-094659-B-C2), patrocinado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

"Blas de Otero" con su poemario *Partida entre canallas* (2001).[2] *El secadero de iguanas* (2010),[3] ganadora del I Certamen Internacional de Novela Fantástica, fue la primera novela que publicó y en ella percibimos numerosos rasgos del género wéstern, así como también aquellos del subgénero *weird western* o extraño Oeste.

Cuando Andreu fue preguntado acerca de si la visualización de los personajes, el entorno y el momento histórico tenía una estética wéstern consciente, con un toque futurista/distópico, el autor contestó: "a medida que escribía la historia, cada vez lo tuve más claro, había mucho de wéstern en *El secadero de iguanas* [...] Y todo enmarcado en una atmósfera de distopía posapocalíptica" (Andreu, "Preguntas" sin paginar).[4] En la conformación de los rasgos más prominentes de la novela también entra en juego la biografía del propio autor. En una breve nota autobiográfica, Andreu explica que trabajó en el pasado "en un albergue de montaña", que vivió "en Sudamérica dos años como cooperante" (1999-2001) y que actualmente es empleado "en un centro para víctimas de violencia de género" ("Pedro" sin paginar). El trabajo en el albergue podría haber influido en las descripciones del motel de carretera en *El secadero de iguanas,* y su tiempo en Sudamérica, en la representación de un desierto situado en esa región. La novela transcurre en un espacio físico no definido, pero una correspondencia con el mundo real bien podría ser el entorno del río Iguana, el cual sería posible ubicar, por ejemplo, en las zonas más áridas del norte de México. La escasa vegetación que domina este espacio ribereño se limita a pitas (agaves), cactus, matorrales y una higuera chumba (Andreu, *Secadero* 43-44). Esta vegetación, y el paisaje que el río Iguana y

2 Una breve autobiografía novelada puede encontrarse en: www.muevetulengua.com/editorial/autor/pedro-andreu/. Otra más extensa con fechas concretas puede leerse en: https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Andreu_(escritor).

3 La segunda impresión de la edición de Portal Editions (2011) que se ha utilizado en este estudio es la misma que la reimpresión en 2016 por Frida Ediciones (empresa que desde 2017 cambió su nombre a editorial Mueve Tu Lengua). En la edición de Frida tan solo se corrigieron algunas erratas mínimas.

4 Para leer las respuestas completas de Andreu, véase la sección "Entrevista con Pedro Andreu en el *saloon* del extraño Oeste" en el epílogo de este libro.

el rojizo barranco completan con los buitres, lagartos y cigarras, sitúan la acción en un espacio similar al del wéstern tradicional, aunque en este caso correspondiente a Sudamérica. Por otra parte, el trabajo en el centro para víctimas de violencia de género sin duda ofreció al autor la perspectiva femenina de este tipo de violencia, que queda representada en su novela principalmente mediante el personaje de Martina/ Alicia.

Sin embargo, más que las fuentes estrictamente biográficas de la visión imaginativa del propio autor, el propósito del presente artículo reside en determinar cómo la obra de Andreu muestra varios rasgos del *weird western* que la conforma como un tipo de wéstern diferente del clásico, en la medida en que es marcadamente hispano, está situado en un marco temporal posapocalíptico, y tiene un fuerte componente de reivindicación feminista. Con este fin, ofreceremos primero un somero repaso de los rasgos fundamentales del wéstern literario tradicional; después haremos lo propio con las características correspondientes al subgénero de *weird western*, y finalmente analizaremos el carácter híbrido y transgresor de la novela de Andreu en el contexto de la vertiente española de los *weird western*.

El wéstern literario tradicional

Uno de los aspectos más llamativos de las narrativas que fueron tomando forma en el continente norteamericano fue la actualización de la idea del hombre primitivo, derivada del pensamiento de Rousseau y de los románticos posteriores. Este nuevo mito se origina, en gran medida, gracias a la presencia de una población nativa no europea. Tal y como sugiere Kenneth Rexroth, en la literatura norteamericana los "indios" ocupan el lugar que en la literatura europea estaba reservado para seres mitológicos (35). Sin embargo, el proceso de configuración de las narrativas sobre las experiencias en el Nuevo Mundo implicaba una transformación de los mitos previos, y las particulares condiciones de la idea de una frontera en constante movimiento hacia el Oeste. También intervinieron para alterar tanto el mito del noble salvaje como las historias y el carácter de los protagonistas.

En "Las aventuras del coronel Daniel Boone" (1784), John Filson tuvo que hacer frente al problema de cómo relacionar la idea de la frontera con el progreso, teniendo en cuenta que los colonizadores a menudo sucumbían ante los numerosos peligros, tales como el enfrentamiento con los nativos o la dureza del propio espacio físico. Filson, empero, no enfatiza el carácter indomable de la naturaleza ni sus dimensiones peligrosas, las posibilidades de muerte o la amenaza a la civilización. Al contrario; muestra un lado más benigno de la misma. La naturaleza es capaz de aliviar el cansancio mental y la melancolía de los protagonistas, por lo que Filson da a entender que, para triunfar, el auténtico héroe fronterizo norteamericano no solo debe actuar con decisión y energía, sino que debe hacerlo en sintonía con el entorno. La tenacidad y la paciencia se convierten en virtudes de primer orden para este nuevo héroe.[5]

Hacia finales del siglo XIX, con la desaparición de la frontera como lugar físico, el concepto en cuestión se convierte en objeto de estudio para explicar el carácter de los ciudadanos del Oeste norteamericano en particular, y de la nación en general. Las teorías del historiador Frederick Jackson Turner, formuladas en la década de 1890, postulan que la identidad norteamericana está íntimamente vinculada a la idea de la frontera. En palabras del propio Turner: "Up to our own day American history has been in a large degree the history of the colonization of the Great West. The existence of an area of free land, its continuous recession, and the advance of American settlement westward, explain American development" (72). Tal y como afirma Etulain, el énfasis de Turner en la frontera ayudó a mantener viva la tradición del salvaje Oeste, tal vez porque se trate de una visión más idealizada y menos cruda que la real (30).

Es en la obra del prolífico escritor Louis L'Amour (cuyo nombre real era Louis Dearborn LaMoore), cuyas novelas comenzaron a publicarse bajo su propio nombre en la década de 1950, donde encon-

5 Para un repaso más completo del significado del mito de Boone para el desarrollo de la idea del Oeste y la frontera en la cultura literaria norteamericana, véase Richard Slotkin 269-305.

tramos la expresión más determinante del wéstern clásico en el siglo xx. El propósito implícito de las novelas de L'Amour reside en ayudar a los americanos modernos, moralmente perdidos, a recuperar los valores primigenios de la nación (Etulain 95). *Hondo* (1953), la primera obra de L'Amour, versa sobre un hombre que ha convivido con los apaches, por lo que conoce de primera mano sus costumbres y forma de vida. A diferencia de lo que ocurre en las *dime novels*, L'Amour retoma la postura del dieciochesco Filson y se abstiene de retratar a los indios como unos bárbaros violentos y malvados; en lugar de ello, quedan definidos como una cultura diferente, de la que el hombre blanco puede y debe aprender.

Estos tópicos perpetuados por L'Amour constituyen la espina dorsal de la concepción clásica de la literatura del Oeste norteamericano: un argumento que gira en torno a hombres blancos que se someten a una serie de pruebas en un entorno fronterizo hostil, donde deben enfrentarse a feroces adversarios para salvaguardar los valores tradicionales y consolidar una sociedad en medio de un mundo caótico, dominado por las fuerzas desatadas de la naturaleza, y por la violencia. En cuanto a asuntos de género, los hombres son el motor del progreso y mueven los hilos de la historia y la civilización, mientras que las mujeres se ocupan de consolidar el entorno doméstico.

El género del *weird western*

Michael K. Johnson, Rebecca M. Lush y Sara L. Spurgeon explican que, aunque la perspectiva mítica de la salvaje colonización decimonónica del Oeste americano es el rasgo que caracteriza la literatura tradicional del Oeste en el imaginario colectivo, la maleabilidad, fuerza y poder evocador de sus temas permite a otros autores adaptarlos a nuevas realidades, abriendo la puerta a innumerables críticas y revisiones (1). El fin de dicha época histórica no ha impedido que el género siga vivo e inmerso en un constante proceso de renovación e hibridación (1). Johnson, Lush y Spurgeon también añaden que la ciencia ficción tiene muchas características en común con el wéstern, y que la apariencia de realismo que imposta este último tiene sus orígenes

en la literatura fantástica (2). De hecho, la incorporación de diversos géneros y la disonancia que produce dicha hibridación es una de las características que quizá mejor defina el género del Oeste (Johnson, Lush y Spurgeon 2).

Cynthia J. Miller sostiene que la primera expresión literaria del subgénero de *weird western* no es de reciente aparición, sino que se remonta al año 1868, cuando Edward Sylvester Ellis publicó la novela *The Huge Hunter, or, the Steam Man of the Prairies*.[6] Johnson, Lush y Spurgeon proporcionan la siguiente definición para las obras enmarcadas dentro del *weird western*: "texts that utilize a hybrid genre format, blending canonical elements of the western with either science fiction, fantasy, horror, or some other component of speculative literature" (2). Paul Green proporciona otra perspectiva al dividir de una forma un tanto artificial el género por un lado en *weird westerns*, que mezcla elementos de terror, sobrenaturales o fantásticos, y por otro *science fiction westerns*, en el que temas de la ciencia ficción se mezclan con elementos del wéstern tradicional (2).[7] Sin embargo, la integración de las combinaciones genéricas a las que, en general, las obras son sujetas complica este tipo de subdivisiones para la mayoría de creaciones del subgénero del extraño Oeste.

Esto dificulta en ocasiones la definición de una obra concreta como *weird western* en lugar de simplemente *weird*. Tal y como afirma Stephen Graham Jones, el Oeste "It's a literary landscape that changes with each rediscovery, each rearranging of the canon, each new way of considering what we thought we already knew" (435). Miller sostiene que los *weird westerns* otorgan una atención especial a cinco temas (heroísmo, humanidad, justicia, libertad y moralidad) que determinan la estructura de las obras (12). Esto, naturalmente, supone que las perspectivas tradicionales de la literatura del Oeste con respecto al género, raza, sexualidad y grupos indígenas van a ser actualizadas por

6 Véase Miller para un detallado resumen de *weird westerns* norteamericanos tempranos desde 1868 en diferentes medios de producción cultural (4-10).

7 Green también incluye en su clasificación el *weird menace western, space western, steampunk western* y *weird western romance* (2-3).

otras más acordes. De acuerdo con Miller, esta tendencia comenzó a partir de los años sesenta (5). No obstante, cabe recalcar que los *weird westerns* también pueden servir para legitimar las representaciones de raza o género de las obras del Oeste convencionales (Johnson, Lush y Spurgeon 25).

El *weird western* español

La creación artística de *weird westerns* no se ha limitado a Norteamérica únicamente, ni tampoco al uso del inglés como lengua vehicular. *El Sheriff* es una colección de novelas breves, de autoría desconocida, corte popular y con una periodicidad dominical, que introdujo las primeras obras originales en español encuadrables en el género del extraño Oeste. La colección comenzó su andadura el 27 de abril de 1929 bajo el sello de la editorial madrileña Prensa Moderna con la obra *La mano de los cuatro dedos*, y continuó expandiéndose hasta alcanzar un total de más de 150 volúmenes.[8] A partir de 1933, la editorial Fénix, también de Madrid, fue la encargada de continuar con la colección hasta el número 272, titulado *La muerte de Arizona Jim* (1934). Entre las variopintas obras encontramos todo tipo de combinaciones que mezclan el wéstern con fantasía, horror y ciencia ficción. Por ejemplo, *Un ser de otro planeta* (1929, n.º 26), incluye la aparición de un ser mecánico (una especie de robot alienígena) al que el protagonista ha de enfrentarse y, asimismo, *El planeta perdido* (1931, n.º 96) trata de nuevo sobre formas de vida extraterrestres. *El castillo de la muerte* (1931, n.º 136), en cambio, mezcla el wéstern con el horror y la fantasía, una fusión que se repite en el caso de *El cadáver que mata* (1933, n.º 222) y *El criminal resucitado* (1934, n.º 262), ya que ambos narran historias sobre muertos viviente con claras implicaciones mágicas. Debido al reducido espacio es imposible plasmar en pocas líneas la gran variedad que presenta la colección, pero como

8 El último número publicado por Prensa Moderna que hemos sido capaces de localizar es el 167, *Un drama en el aire*, que salió a la luz el 10 de julio de 1932.

muestra de esta diversidad es preciso añadir que da cabida a seres tan remotos al Oeste tradicional como los dinosaurios.

Tras el hiato de la Guerra Civil española, la producción de *weird westerns* nacionales no cesa a lo largo de las décadas que precedieron al nuevo milenio. Una compilación exhaustiva de todas las novelas que pueden adscribirse a este subgénero podría dar pie a una monografía. No obstante, es conveniente señalar ciertas obras destacadas que delinean la trayectoria de los extraños Oestes en España. En 1946, José Mallorquí experimentó en *Una sombra en Capistrano*, publicada por Ediciones Clíper, con el tema del fantasma asesino y la tensión que esta suposición genera en el lector. Los espectros y apariciones del otro mundo son un elemento recurrente en el *weird western* español y Raf Segrram (Rafael Segovia Ramos) es uno de los precursores de esta tradición con *El fantasma del peñascal*, publicado por Bruguera en 1959. Pero no todos los seres sobrenaturales se limitan a los fantasmas, en *Rancho Drácula* (Bruguera, 1960), Silver Kane (Francisco Ledesma) rescata de la colección de *El Sheriff* la combinación de la novela del Oeste con los vampiros. Silver Kane tampoco dudó en proporcionar nuevas versiones de espectros en el Oeste como en su obra *Yo colecciono muertos* (Bruguera, 1969), en la que las apariciones fantasmales orquestadas por los antagonistas dan lugar a una verídica. Donald Curtis (Juan Gallardo Muñoz) también escribió sobre vampiros, *Drácula West* (Búfalo, 1972), y fantasmas, *El tren de la calavera* (Búfalo, 1976), pero no dudó en experimentar con hombres lobo, *Luna de sangre y muerte* (Astri Diligencia, 1987), el monstruo de Frankenstein, *El monstruo va al Oeste* (Astri Diligencia, 1987), e incluso con no muertos de los que solo perdura su esqueleto, *Extraños pistoleros* (Astri Diligencia, 1992). Antes de estas tres últimas fechas de publicación, Gordon Lumas (José María Lliró Olivé) reinterpreta el elemento de los espectros en *Un fantasma armado de rifle* (Bruguera, 1977), sembrando en las mentes de los y las lectoras la probabilidad de que uno de estos seres esté detrás de los misteriosos asesinatos aparentemente anónimos que se han producido en público. Es preciso señalar que todas estas obras del siglo xx son en su mayoría wésterns tradicionales que únicamente ven algunos de sus elementos subvertidos por el entonces innovador componente *weird*

que se introduce.[9] En ellos hay pocos atisbos de rasgos característicos españoles o de perspectivas novedosas respecto a los asuntos de género, raza, sexualidad y grupos indígenas que podemos encontrar transmutados en extraños Oestes más actuales.[10]

Acercándonos más a nuestros tiempos, la antología de relatos *Extraño Oeste* (2015) aúna ocho obras dentro de este subgénero escritas por ese mismo número de autores españoles, lo que implica una reinterpretación del subgénero desde numerosos puntos de vista pero que parten de un mismo origen nacional. Un breve repaso de cuatro de estos relatos nos ayuda a ilustrar estas diversas relecturas del género y su heterogeneidad desde una perspectiva española. Esto, a su vez, sirve para comprender mejor la razón por la cual *El secadero de iguanas* encaja a la perfección en este tipo de subgénero y el tipo de influencia que el país de origen del creador puede ejercer sobre los extraños Oestes.

En el relato de Diego Luis Sanromán, "Cuffs or Coffins (O te amarran o te matan)", situado en el remoto condado de Rio Arriba, Nuevo México, el Oeste americano solo ha evolucionado tecnológicamente y los personajes tipo, espacios y la lucha entre indígenas e invasores siguen más presentes que nunca (81-101). En la época *hippy* de la década de 1960, los protagonistas escapan de Nueva York para refugiarse en el salvaje Oeste de Nuevo México y sobrevivir mediante hurtos y atracos. No dejan atrás una religión concreta en su nueva vida criminal, pero deben rechazar sus valores si pretenden mantenerse con vida (85-86). Esta falta de escrúpulos también se manifiesta en los nativos hispanizados que no dudan en emplear las tácticas más brutales en la lucha contra los colonos opresores (91-95, 97-99).

La narrativa tradicional del Oeste toma un nuevo cariz en "La ceremonia de Anubis", de Raúl Herrero (103-132). El relato omite

---

9 Remplazar, por ejemplo, al villano humano por un ser sobrenatural no implica cambios radicales respecto al género tradicional, al menos no más allá de la forma en la que las fuerzas del bien han de neutralizar a su enemigo.

10 Para las sinopsis de algunas de las obras mencionadas en este párrafo y otros *weird wersterns* españoles adicionales diríjase a la siguiente entrada de blog: https://bolsilibrosmemoriablog.wordpress.com/2020/11/23/fantasmas-en-el-oeste/.

cualquier información precisa sobre el espacio y el tiempo dándole un toque universal; sin embargo, los detalles arquitectónicos, tecnológicos, culturales, sociales y morales nos permiten situar la historia hacia la mitad del siglo xix. El primer elemento rompedor es el nombre "Anubis", que alerta al público lector de que el relato tradicional va a ser transmutado (103). La mina, un elemento que en el wéstern clásico se limitaba a colorear las localizaciones, es, en este caso, un escenario principal en el que es posible observar los resultados de las prácticas de reanimación de cadáveres que lleva a cabo el padre del protagonista (129).

Fernando López Guisado traslada en "Vacas" la frontera del Oeste a un espacio todavía más lejano, el planeta Marte en un futuro distante (133-149). El rol de los humanos buscafortunas se asemeja al que solía estar presente en la literatura tradicional del género, y aparecen víctimas de un maltrato continuo, sobre todo las mujeres, si bien con ciertas actualizaciones tecnológicas. Los colonos son sometidos a condiciones infrahumanas mediante un estricto control social y una droga llamada Zomvital™ (136). Esto los convierte en "vacas" que son pastoreadas por "cow-andreidas" responsables de ejercer una violencia deshumanizante para mantener el orden (136-137).

"Armas de fuego místico", de José Óscar López, es una narrativa distópica situada en la península ibérica tras una serie de guerras nucleares en un futuro ultratecnológico con claras reminiscencias del Oeste americano (154). La Tierra se ha convertido casi en su totalidad en el salvaje Oeste, un lugar inhóspito del que la mayoría de la población sueña con escapar.[11] El Oeste en este relato se vuelve extraño también por los viajes en el tiempo (194-196), más propios del género de la ciencia ficción.

En resumen, existe una palpable falta de homogeneidad en los elementos tradicionales incorporados y subvertidos, pero también es

11 Aun así, la última frontera para los protagonistas aparece en un punto central de la Meseta Ibérica, cuyo límite lo marca un perímetro radiactivo, consecuencia de guerras pasadas (López 163).

fácil discernir, pese al prisma español, el ambiente wéstern y *weird* que los relatos desprenden y que los caracteriza.

Los rasgos del weird western en *El secadero de iguanas*

Andreu confirma que *El secadero de iguanas* encaja a la perfección en el subgénero llamado *weird western*, que hace una nueva lectura de la literatura del Oeste reinterpretando sus arquetipos tradicionales. Por ejemplo, afirma que "la protagonista, Martina, es una mujer fuerte y visceral que subvierte el rol que el patriarcado ha querido asignar a su género y que contrasta con la literatura canónica del Oeste, donde las mujeres tienen papeles secundarios, más bien planos, sin arco dramático" (Andreu, "Preguntas" sin paginar). Este cambio, que ya hemos descrito en las "cow-andreidas" del relato de López Guisado (136-137), es parte de diversos *weird westerns*, pero el tratamiento de Andreu se asemeja más a otra obra concreta. Johannes Fehrle indica de manera clara y concisa la forma en la que la novela *Girl in Landscape* (1998) de Jonathan Lethem subvierte la masculinidad imperante en las obras del Oeste convencionales de dos formas: convirtiendo en protagonista principal a una adolescente en la que se focaliza gran parte de la acción que interpreta la realidad para las y los lectores, y mostrando cómo los modelos de masculinidad tradicional son tan autodestructivos como dañinos para el resto de los componentes de la comunidad (203). En *El secadero de iguanas* ese papel lo cumplen las figuras de la menor Martina y su padre Edgardo, respectivamente. También existen paralelismos con la estructura de *Girl in Landscape*; el fallecimiento de un personaje femenino estabilizador en el núcleo familiar rompe la armonía existente, que no se recupera hasta el final de la novela, una vez que la protagonista ha alcanzado la madurez (Fehrle 203). En *El secadero de iguanas*, la figura materna de la familia de Martina y Alberto desaparece tras el nacimiento de ellos (Andreu, *Secadero* 39). Sin embargo, a diferencia de *Girl in Landscape*, en *El secadero de iguanas* la paz y tranquilidad que llega con la vida adulta y el cambio de nombre de Martina a Alicia no dura mucho, al menos

narrativamente hablando.[12] La violencia con la que Edgardo castiga a su entorno familiar queda replicada por la nueva pareja de Alicia, "el falso Ramón", y su hijo, cuyo temperamento es incontrolable.

Desde niña Martina es fuerte, atrevida y desafiante (Andreu, *Secadero* 35), y toma la iniciativa en todo momento, arrastrando a su hermano con sus decisiones, como cuando lo convence para ir a pasar el día al barranco a escondidas de su padre (42-45). Martina muestra una decisión similar al abordar sus relaciones sexuales, y nunca permite ser doblegada eligiendo libremente a sus parejas, que nunca habrían sido aprobadas por su progenitor (54-55, 61-62). Ella es dueña de su destino, pero sus decisiones la empujan a convertirse en víctima de la constante violencia de su padre. Estos actos violentos alcanzan su punto álgido cuando Edgardo desfigura la cara de Martina y le despoja de todos sus libros menos de la obra de ficción *Manual de insurgencia* de Jacobo Saldívar, que su hermano Alberto consigue preservar (71-72).

Sin embargo, lejos de victimizar a Martina, Andreu retrata el suceso como un antes y un después en la relación de Martina y Alberto con su padre Edgardo: "Había perdido toda autoridad sobre ellos. Tras lo ocurrido con Ramón y la paliza a su hija, ya no lo respetaban" (75). El cambio en la relación tiene todavía un impacto más profundo. Pasado el tiempo, Alberto y Martina se dan cuenta que su padre obstaculiza la felicidad de ambos, y toman la decisión de asesinarlo para poder empezar a vivir de nuevo. Que la transformación de Martina en Alicia esté cimentada en este crimen refuerza de nuevo la determinación de Martina por elegir su propio camino en la vida. Esto queda claro cuando la nueva Martina, Alicia, advierte al Ramón

12 El renacer de Martina comienza con el nuevo nombre que le asigna Santiago, el inesperado huésped que comienza a vivir con ella en el hotel: "*Alicia*, pensaba, y atrás quedó todo su pasado. Tanto horror y locura. *Alicia*… y borró de un latigazo a Ramón, a su hermano, a Edgardo y a Magdalena, a los gitanos, las tardes en el secadero de iguanas, el día en que perdió su virginidad, la maldición y el dolor que pesaban sobre aquella otra mujer que había sido: la lejana Martina" (Andreu, *Secadero* 94). Durante los siguientes dos años la vida de Alicia no puede ser mejor, aunque yace temerosa de un súbito cambio del destino que le haga volver a experimentar las agonías del pasado.

impostor tras la paliza que le propina este: "el único tipo que me trató como tú ayer me trataste está plantado debajo de una de las cruces del patio. Lo maté de media docena de disparos. A mí nadie me dice lo que tengo que hacer. Si no fuera porque no hay más hombres en este desierto, te habría abierto la tripa a balazos mientras estabas atado" (135). Esta ferocidad es comprensible para el público lector, ya que Alicia depende y ha dependido siempre de su autoprotección para su supervivencia.

También en relación con Martina/Alicia, pero dirigiendo el foco hacia el impacto sobre ella de otro grupo de personajes, Andreu explica que en su versión del extraño Oeste "las tribus de nativos americanos se ven sustituidas por un clan gitano aunque, al igual que ellos, son nómadas y tienen una estrecha relación con el mundo salvaje y sobrenatural; son, como los indios, una minoría étnica despreciada por el hombre blanco, temida, malentendida, símbolo de libertad y vida genuina y áspera" (Andreu, "Preguntas" sin paginar). Mientras que el wéstern clásico se caracteriza por sostener una conceptualización del Otro muy negativa para cualquier colectivo que no sea el del hombre blanco, los *weird westerns* le dan una vuelta de tuerca o un enfoque nuevo por completo. Esto es observable en *Girl in Landscape*, ya que el Otro es representado como benigno e importante en el desarrollo de la protagonista (Fehrle 218). *El secadero de iguanas* sigue esta misma tendencia de representar en tono positivo la alteridad y de otorgar a los gitanos un papel central en la evolución de Martina/Alicia.

La "racialización" de los gitanos es clara, pero el narrador nos acerca a ellos y no son del todo un Otro incomprensible y deshumanizado; por el contrario, podemos empatizar con ellos e incluso llegar a entenderlos. De esa manera la perspectiva de Edgardo queda relegada a una visión llena de prejuicios sin fundamento, alguien que no desea comprender a ese Otro y que solo busca culpables de su cruel destino. Tal y como afirma en uno de los pasajes del libro, "cada vez que llegan, ocurren desgracias" (Andreu, *Secadero* 57). Los prejuicios de Edgardo son adoptados por su hijo Alberto también, aunque más tarde logra desligarse de ellos (59). Únicamente Martina, iluminada por el fantasma de su difunta madre, hace un esfuerzo por conocerlos y entender su forma de vida y cultura desde el principio (59).

La estrecha relación de los gitanos con lo sobrenatural se va revelando paulatinamente a lo largo de la obra. En esta conexión percibimos una fuerte influencia del género fantástico, cuyos rasgos suelen ser incorporados por las obras del extraño Oeste. Andreu confirma en la entrevista que, para él, los cíngaros de su novela presentan patrones fantásticos, aunque recalca que "es una fantasía 'sucia', de una dureza a veces cruel" (Andreu, "Preguntas" sin paginar), porque se trata de una magia relacionada con la muerte. La madre sin nombre del patriarca Genaro nos traslada al primer elemento fantástico claro, la habilidad de esta mujer de predecir el futuro con certeza, como el público lector descubrirá a lo largo del libro, y sus incursiones en el mundo de los espíritus que le permite comunicarse con los difuntos como Magdalena, la madre de los mellizos (Andreu, *Secadero* 61). También se nos explica más tarde que los cíngaros tienen la importante labor de recoger las almas de los muertos y llevarlas con ellos, como hacen con Magdalena y también con Edgardo, aunque por medio de la fuerza (98). Martina no puede unirse a ellos más que cuando finalmente comienza a formar parte de los muertos, como todos sus conocidos, amantes y familiares lo han hecho anteriormente (195-199). Cuando Alicia fallece, el público lector se sumerge de lleno en el mundo de los espíritus, reencontrándose con los difuntos Edgardo, Magdalena, Jacobo, Ramón (el verdadero), Santiago y Alberto (195-197). En este punto ya no cabe duda de que los cíngaros tienen el rol de recolectar las almas errantes y vagar con ellas de lugar en lugar (196). El objetivo de los gitanos es el de devolver la paz a las almas, que se limpian de rencores y del dolor pasado, como Alicia, que por fin es liberada del sufrimiento vital (198).

Los *djins* son otro elemento fantástico mencionado al comienzo de la novela (17). Al contrario que el clan de los cíngaros, los *djins* sí que son verdaderamente peligrosos, sobre todo por la pasión que despiertan en los hombres incautos. La historia de Jacobo narra la mística aparición de este ser, su único amor verdadero, la epidemia que desató en la región rural donde Jacobo vivía y sus esfuerzos por protegerla a pesar de la oposición de sus vecinos y la muerte de sus plantas y animales (149-158). Tras enfermar Jacobo por una mordedura de la *djin*, esta cuida de él hasta que, fruto de la desesperanza,

acaba suicidándose (155-157), recuerdo que Jacobo guarda con gran dolor (157). El elemento fantástico en esta novela es vinculado una vez más con sentimientos de tristeza o muerte.

El último rasgo compartido con la literatura fantástica, que se remonta quizá al Romanticismo, es la utilización de la "falacia patética", el uso de fenómenos atmosféricos para enfatizar episodios dramáticos en la trama. Es un hecho notable que en una región en la que escasea el agua y en la que deja de llover durante años, la lluvia coincida con la muerte de ciertos personajes. El día del asesinato de Edgardo por parte de sus hijos Alberto y Martina, llueve casi por primera vez en diez años (Andreu, *Secadero* 78). La lluvia en este episodio puede ser interpretada como elemento purificador que permite un nuevo y esperanzador comienzo, que no puede materializarse hasta el alcohólico padre de los mellizos fallezca. En especial para Martina, por ello es importante recalcar que es ella quien le quita la vida en última instancia (81). Este renacer también se enfatiza con las "hierbas tiernas e incluso [...] margaritas silvestres" que cubren el secadero tras el aguacero, pero que están condenadas a marchitarse (85-86). Este proceso se repite tras la muerte de Alicia con la aparición de "flores amarillas, amapolas y briznas tiernas de hierba" (202). Del mismo modo, Martina, sin ninguna familia a su lado, una vez que Alberto se ha entregado a las fuerzas de la autoridad por el asesinato de su padre (85), renace, pero se intuye y sugiere que no tardará en sufrir el mismo destino que la vegetación temporal del secadero. La lluvia marca una vez más otro momento crucial en la nueva vida de Martina como Alicia. La marcha de Santiago en busca de otros supervivientes le hace perder su relación más satisfactoria, y marca otra fase en la experiencia vital de Alicia, esta vez como madre (108-109). Más tarde, intensas precipitaciones anuncian de nuevo dos eventos cruciales en la novela: el primer desamor de Lucas y el suicidio de Jacobo (172-175). Finalmente, las nubes y la tormenta eléctrica que se avecinan vaticinan la muerte de Alicia y por ende la soledad absoluta de Lucas (192-194). El realismo mágico que emana de la unión de las vidas de los personajes y la lluvia eleva a este fenómeno atmosférico a un nivel casi mítico, que se vuelve aún más conmovedor por el entorno desértico y árido —típico del wéstern— que los personajes habitan.

No todo es fantasía en el *weird western* de Andreu, como él mismo expresa: "La ciencia ficción, por su parte, cobra importancia en el momento en que una misteriosa pandemia arrasa el mundo y la novela se convierte en un relato posapocalíptico" ("Preguntas" sin paginar). Esto transforma *de facto* la región en un lugar sin ley ni autoridad, donde sus habitantes se toman la justicia por su mano en un salvaje Oeste futurista. La llegada del falso Ramón perturba la paz y felicidad de Alicia y por primera vez, dominada por la Martina del pasado, deja de pensar en el bienestar de su hijo Lucas y corre el riesgo de acoger al expresidiario en su hogar (123-124). Las aparentes buenas intenciones y gestos de cariño del falso Ramón no engañan a Alicia, que no olvida su pasado en la cárcel (129). El impostor no tarda mucho en mostrar su lado más violento con Lucas y Alicia (130-131, 133), que solo consigue apaciguar Jacobo al atarlo a la higuera. Esto lleva a que "los arquetipos del *sheriff* y el forajido, aquí se ven sustituidos por un viejo escritor (junto a su nieto postizo) y un exconvicto que se hace pasar por otra persona" (Andreu, "Preguntas" sin paginar).

Lo más importante a tener en cuenta es que, a pesar de la crudeza de la vida en la región de Río Seco al comienzo de la obra, la ley castiga y encarcela a los criminales; hay una sensación de orden. Para que el extraño Oeste de Andreu se convierta en salvaje, es necesario que la temática apocalíptica de la ciencia ficción lleve a los personajes a situaciones límite sin repercusiones para su libertad. En ese punto quizá se legitima el género clásico ya que la falta de ley saca lo peor de algunos seres humanos.

Finalmente, el elemento de la ciencia ficción más rompedor que *El secadero de iguanas* incorpora y que contrasta con el género clásico es una visión de la descolonización o caída de la civilización humana. La pandemia ha vaciado las ciudades, pueblos y asentamientos del continente y ahora en las urbes: "Los barrios estaban tomados por malas hierbas y árboles descuidados. Manadas de perros y bandadas de pájaros de todas las especies eran ahora los dueños de sus calles y azoteas" (Andreu, *Secadero* 207-208). Lucas se convierte en una especie de llanero solitario que necesita estar continuamente en camino hacia una nueva frontera para mantener su salud mental (208-209). La esperanza de encontrar alguien con vida en el mundo es cada vez

menor y la libertad liberadora que al principio experimenta pronto se convierte en opresiva e insoportable (209-210). No sabemos qué ocurre una vez que Lucas establece contacto con un grupo de supervivientes en una región verde y muy diferente al desierto, pero incluso este milagro no es halagüeño por el atropello de la niña con su automóvil (212-213). Los rasgos de la ciencia ficción son tan lúgubres como los de la fantasía; su papel es empujar a los personajes más cerca del abismo si cabe, aunque ese abismo es, de acuerdo con Andreu, su única posible salvación.

Conclusión

A lo largo del presente trabajo hemos podido constatar que *El secadero de iguanas* pertenece al subgénero del *weird western*. Por un lado, actualiza varios de los rasgos clásicos del wéstern tradicional, como la legitimación de la violencia para sobrevivir en un entorno hostil, que queda subvertida no solo por el objeto de la violencia —en este caso, el hombre blanco—, sino también por la agente de la misma, una mujer joven que se niega a ser domesticada. El tratamiento del Otro que sabe desenvolverse en el entorno fronterizo y hostil también se modifica. Edgardo, el hombre blanco, no es capaz de aprender de los gitanos, ni de adaptarse al entorno para sentar las bases de una nueva comunidad, liberada de las ataduras culturales del pasado, sino que perpetúa los rasgos que hicieron imposible la convivencia tanto con el entorno natural como con el Otro. En la novela de Andreu, esta doble carencia queda simbólicamente retratada como uno de los factores que pudieron haber llevado a la antigua civilización a la ruina para empezar. A diferencia del wéstern clásico, aquí es una mujer y no un hombre quien aprende a integrar la sabiduría ancestral representada por el Otro, y hace posible el atisbo de una nueva esperanza futura.

Por otro lado, el componente *weird* está presente, como hemos visto, en el marco espaciotemporal de la novela, situada como está en un futuro posapocalíptico con tintes claramente fantásticos. La geografía mantiene un parecido evidente con el Oeste clásico, pero el especio queda sutilmente actualizado por la presencia de seres fantás-

ticos como los *djins*, y la relación entre los gitanos y las almas de los muertos, entre otras cosas. También se altera la concepción cultural de la geografía, puesto que el entorno es completamente hispano. En esto, y en otras cuestiones —tales como el retrato de un salvaje Oeste profundamente indeseable, y la necesidad de redefinir la moralidad cristiana tradicional para sobrevivir— la novela de Andreu se asemeja a otros relatos de *weird westerns* escritos por autores españoles, pero en especial a aquellos publicados en el siglo xxi.

Bibliografía

Andreu, Pedro. “Pedro Andreu”. *Mueve tu lengua*, <www.muevetulengua.com/editorial/autor/pedro-andreu/> (acceso 11 de enero, 2022).

— “Re: Preguntas para Pedro Andreu”. Cuestionario realizado por Andoni Cossío y Martin Simonson, 19 de noviembre, 2021.

— *El secadero de iguanas*. Vitoria-Gasteiz: Portal Editions, 2011.

Etulain, Richard W. *Telling Western Stories: From Buffalo Bill to Larry McMurtry*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1999.

Fehrle, Johannes. “Defamiliarizing the Western on the Extraterrestrial Frontier”. *Weird Westerns: Weird Westerns: Race, Gender, Genre*. Eds. Kerry Fine, Michael K. Johnson, Rebecca M. Lush y Sara L. Spurgeon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2020, pp. 199-230.

Green, Paul. *Encyclopedia of Weird Westerns: Supernatural and Science Fiction Elements in Novels, Pulps, Comics, Films, Television and Games*. 2ª ed. Jefferson: McFarland, 2016.

Herrero, Raúl. “La ceremonia de Anubis”. *Extraño Oeste*. Eds. Iván Humanes y Raúl Herrero. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2015, pp. 105-132.

Johnson, Michael K., Rebecca M. Lush, y Sara L. Spurgeon. “Introduction: Westworld(s): Race, Gender and Genre in the Weird Western”. *Weird Westerns: Race, Gender, Genre*. Ed. Kerry Fine, Michael K. Johnson, Rebecca M. Lush y Sara L. Spurgeon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2020, pp. 1-36.

Jones, Stephen Graham. "Afterword: This Is (Not) the End". *Weird Westerns: Race, Gender, Genre*. Eds. Kerry Fine, Michael K. Johnson, Rebecca M. Lush y Sara L. Spurgeon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2020, pp. 433-436.

López, José Óscar. "Armas de fuego místico". *Extraño Oeste*. Eds. Iván Humanes y Raúl Herrero. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2015, pp. 151-196.

López Guisado, Fernando. "Vacas". *Extraño Oeste*. Eds. Iván Humanes y Raúl Herrero. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2015, pp. 133-149.

Miller, Cynthia J. "Introduction". *Encyclopedia of Weird Westerns: Supernatural and Science Fiction Elements in Novels, Pulps, Comics, Films, Television and Games*. Paul Green, 2ª ed. Jefferson: McFarland, 2016, pp. 4-13.

Rexroth, Kenneth. "Classics Revisited LXI: Parkman's History". *Saturday Review of Literature*, 24 de febrero, 1968.

Sanromán, Diego Luis. "Cuffs or Coffins (O te amarran o te matan)". *Extraño Oeste*. Eds. Iván Humanes y Raúl Herrero. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2015, pp. 81-101.

Slotkin, Richard. *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

Turner, Frederick Jackson. "Problems in American History". *The Early Writings of Frederick Jackson Turner*. Madison: University of Wisconsin Press, 1938, pp. 71-83.

Cabeza Nublada y Pies Ligeros, literatura infantil española contemporánea al servicio del Lejano Oeste americano[1]

Raúl Montero Gilete
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

En este capítulo del libro presentamos la literatura infantil y un ejemplo de su manera afable y pedagógica para desarrollar una historia de crecimiento personal situada en el Lejano —'lejano' en el espacio y

1 La preparación y publicación del presente capítulo se ha realizado en el marco de las actividades científicas del grupo de investigación REWEST (Research in Western American Literature and Culture: IT-1026-16//IT1565-22) de la UPV/EHU, grupo financiado por el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco, y el proyecto New Wests (PGC2018-094659-B-C21), financiado por Ministerio de Ciencia e Innovación y el FEDER.

tiempo— Oeste americano. Para lograr nuestro propósito, además de abordar la literatura infantil de manera general, analizamos el cuento *Cabeza Nublada y Pies Ligeros* (2018) de Miguel Ángel Villar Pinto con en el que, asimismo, observamos la superficialidad con la que este tipo de literatura, escrita en español, se presenta actualmente en España.

Sobre la literatura infantil

Fadiman define la literatura infantil, en su artículo "Children's Literature" para la Encyclopaedia Britannica, como un conjunto de obras escritas que pueden venir acompañadas por ilustraciones producidas con el fin de entretener o instruir a los niños. El género abarca una amplia gama de obras que incluye clásicos reconocidos de la literatura mundial, libros ilustrados e historias fáciles de leer escritas exclusivamente para niños. Además, dentro de este género literario se incluyen los cuentos de hadas, canciones de cuna, fábulas, canciones populares y otros materiales de transmisión principalmente oral. Así, se presenta complicado definir la literatura infantil como un género único en vez de como una mezcla de varios subgéneros. Kimberley Reynolds apunta que los géneros en la literatura infantil son culturalmente sensibles: mutan o se silencian en respuesta a las preocupaciones de la sociedad y, a veces, a la evolución de la escritura para adultos (83). Además, tal y como apunta Jacqueline Rose, resulta imposible referirnos a la naturaleza existente en la relación creada entre el universo adulto e infantil cuando hay que ligarla a la ficción infantil (citado en Reynolds 2) complicando, de esta manera, el estudio del género y la forma de entenderlo y abordarlo. Sin embargo, parece clara la existencia de dos tendencias literarias infantiles bien diferenciadas: la fantástica y la realista. La primera pretende enfatizar la imaginación infantil por medio de la cual, y gracias al distanciamiento que proporciona el género, el lector puede entender mejor las situaciones cotidianas y fantasear sobre ellas. La realista, por su lado, no está vestida de elementos fantásticos, sino que presenta situaciones que han sucedido, suceden o pueden suceder; muestra el mundo como es, sus personajes son rea-

les y la historia narra acciones cotidianas. En esta, el tema principal representa normalmente el crecimiento o proceso de maduración del individuo hacia el estado adulto, conocido como *Bildungsroman* (Boes 230-231). Hasta la primera mitad del siglo xix existe un rechazo a lo fantástico en la literatura por ser considerado frívolo e inmoral por parte de los educadores. Como consecuencia, la mayoría de los libros escritos específicamente para niños narra historias sobre acontecimientos cotidianos situados en sus respectivos entornos contemporáneos, sin que esto suponga, estrictamente hablando, ejemplos de realismo. MacLeod utiliza el término "ficción que no versa sobre lo fantástico" para describir esta literatura en lugar de definirlo como "ficción realista" (Segel 16).

Como ya hemos apuntado, existen diferentes expresiones de literatura infantil aparte de las tendencias fantástica y realista que, para hacernos una idea general y de forma abreviada, citamos a continuación. Comenzamos haciendo referencia a los libros pertenecientes a la infancia temprana, dedicados a los bebés y niños de no más de tres años, puesto que suponen normalmente el primer contacto del infante con la literatura, como las "canciones de cuna", que están impregnadas de nuestros rasgos culturales y comparten características con los cuentos populares y la poesía (Schneider 12-19). "Los libros de dibujos sin palabras" contienen solo gráficos y ayudan al niño a desarrollar sus capacidades lingüísticas y expresivas (Arizpe 163-176). También existen "los libros juguete", que son el primer contacto literario del bebé que transciende del mundo real para representar no solo los deseos, necesidades y esperanzas humanas, sino también las ansiedades y terrores que la realidad contiene (Kuznets 1). Además, existe un compendio de libros biográficos, libros de viajes y libros de texto y tecnología. Este tipo de literatura suele ser "impuesta" en general por docentes y educadores, y sus contenidos están sujetos a unos parámetros académicos o científicos y no al gusto personal o a la motivación del joven lector. Probablemente, esta sea la razón por la que tiene menor aceptación entre sus lectores. Tampoco podemos olvidar los libros creados para que los niños aprendan conceptos cognitivos e ideas sociales. Los hay sobre colores, sonidos, relaciones espaciales, letras, números… Son libros didácticos que enseñan de forma amena

y divertida haciendo de la lectura un placer. Asimismo, y en la misma línea pedagógica, existen "los libros ilustrados" (Itzcovich 10-11), con argumentos sencillos y caracterizaciones simples (Montero-Gilete 90-91). La poesía también es una expresión importante de literatura infantil en la que "los niños son muy sensibles a la poesía y a la poesía de los grandes poetas" (56). Por último, cabe nombrar la literatura popular. Esta abarca todas las historias heredadas de generación en generación mediante la transmisión oral. Incluye los cuentos de hadas, mitos, leyendas, fábulas, cuentos orales y otras invenciones asociadas con las sociedades preliterarias. A pesar de ser historias que no están recogidas en ningún manuscrito o libro, han conseguido sobrevivir en el tiempo gracias a la tradición oral. Forman el principio de toda literatura y su temática abarca desde las emociones humanas básicas a las más profundas (Thompson 7).

Aproximación al lejano Oeste americano desde la perspectiva de una obra literaria infantil española en el siglo XXI

La prestigiosa revista *Western American Literature* no tiene por costumbre publicar artículos relacionados con la literatura infantil. Sin embargo, *Cowboys of the Wild West* (1985) de Russel Freedman supone una excepción, ya que aspira a lograr lo que pocos autores de literatura infantil intentan en lo que a historias inspiradas en el Lejano y salvaje Oeste americano se refiere: contrarrestar un estereotipo, en lugar de perpetuarlo. Freedman no lo hace con la intención de pisotear el mito del *cowboy* ('vaquero'), presentando a este tipo de héroes infantiles como fraudes, sino que, simplemente, explica el desarrollo de la industria ganadera estadounidense (Wright 172).

Una sencilla búsqueda en internet que incorpore "Wild West. Children Literature" nos deriva a diversas páginas con sus listados en los que diferentes obras ligadas al universo infantil incorporan el Lejano, y en ocasiones salvaje, Oeste americano como telón de fondo. Lo primero que sorprende es contrastar cómo la búsqueda de este tipo de temática conduce directamente, y casi de manera exclusiva, a

historias sobre *cowboys* y *cowgirls*, además de referencias a la serie *The P. K. Pinkerton Mysteries Series* (2011-2014) inspirada en las aventuras de un niño detective en el Oeste americano —creada por la popular Caroline Lawrence— y de la que ya se han publicado varias obras. Amazon, por su parte, tiene su propia sección ligada a la literatura infantil del Oeste titulada "Children's Westerns", en donde destacan, entre los más vendidos, aquellos libros que tienen como protagonistas a animales —como el caso de la saga *Spirit* (2017) creada por Suzanne Selfors— o las divertidas aventuras de *Lucky Luke* (1955-1921) del historietista belga Maurice de Bévère. Una búsqueda más exhaustiva en la web nos presenta, también, a los nativos americanos como los héroes de las historias. Títulos como *The Girl Who Loved Wild Horses* (1978), *The Gift of the Sacred Dog* (1984), o *All Our Relatives. Traditional Native American Thoughts about Nature* (2005) por nombrar algunos, todos ellos escritos por Paul Goble, ayudan a ampliar la perspectiva ofreciendo otro tipo de héroe o heroína que parece estar ligado a los animales y la naturaleza.

Sin embargo, ¿cuál es la situación en la literatura española? ¿Existe una literatura infantil asociada al Lejano Oeste? Por poner un ejemplo cercano, en Francia, entre 1850 y 1889, se produjo un importante número de obras situadas en el espacio y tiempo del Lejano Oeste americano. Estas historias, paulatinamente, fueron consideradas como "literatura infantil" y ayudaron a objetivar "le Nouveau Monde" sometiéndolo a un modo de visión impuesto a los niños (Wolff 87). Cabe preguntarnos si en España tenemos un precedente parecido que nos ayude a entender "le Nouveau Monde" desde una perspectiva local. Mari Jose Olaziregi presenta y analiza en su artículo "Representation of the Diaspora in Basque Children and Young People's Literature" una serie de obras de literatura infantil ligadas a los emigrantes vascos en el Oeste americano centrándose en la caracterización y funciones de estas representaciones, así como en los conflictos individuales y grupales derivados de la experiencia vital del Oeste (115).

En España, resulta pertinente recordar y resaltar la existencia de series de novela gráfica en las que un niño o adolescente podía erigirse como el protagonista de unas historias desarrolladas en el Lejano Oeste o bien, historias inspiradas en personajes del Lejano Oeste que, aun-

que escritas en un principio para un público adulto, también podían ser consumidas por lectores infantiles. Estas ayudaron a conformar un imaginario colectivo en la sociedad infantil española de la época.

> Hoy día —en realidad desde los años 50— se consideran encuadrados en la literatura infantil autores que, en la primera mitad de siglo, eran leídos con deleite por adultos, como Julio Verne, Emilio Salgari o Edgar Rice Burroughs. Y de ahí que en las primeras décadas del siglo merecieron ediciones muy distintas de las infantilizadas que proliferaron a partir de los 60. Mientras que otros autores considerados "de jóvenes" como Robert Louis Stevenson, han logrado hoy en día el reconocimiento debido a su calidad (Martínez de la Hidalga 18).

Si bien el mundo de la novela gráfica es extenso y no podemos ni pretendemos abarcarlo en este estudio, no queremos olvidar en esta sección, a modo de ejemplo, la serie de 34 entregas de 20 páginas sobre *Las aventuras de Fitz Roy el pequeño cow-boy* (1916) de Luís Millá, o las traducciones de obras de autores como James Oliver Curwood o Mayne Reid. Así, también conviene señalar la titánica labor de la editorial Molino a la hora de acercar el Lejano Oeste americano a la infancia española:

> Dentro de esta clase de novelas [literatura de quiosco], de gran aceptación en la España de los años cuarenta y cincuenta, hay un tipo que por las razones que sea, ha gozado de una amplia difusión: la novela del Oeste. Una saga de relatos que tienen como telón de fondo la gran gesta de la conquista y colonización de los territorios occidentales de lo que, poco a poco, serían los Estados Unidos de América, los enfrentamientos con las poblaciones autóctonas (los indios, lato sensu) y las vicisitudes de los protagonistas de aquel gran movimiento migratorio. Autores como Zane Grey, Fenimore Cooper, Karl May y otros eran bien conocidos del público español gracias a las traducciones que, en la correspondiente serie, ofrecía la que entonces era editorial especializada en estos temas, la editorial Molino (García González 131).

También en este punto, merece la pena recordar las traducciones de las *Aventuras de Old Shatterhand y Winnetou* puesto que tuvieron eco dentro del espacio infantil y juvenil. Las obras fueron publicadas

originalmente en Países Bajos y, a la España de los setenta, nos llegaron los siguientes títulos: *Winnetou. El hombre de la pradera*, *Old Shatterhand. "Puño de Hierro"* y *En la boca del lobo*.

> No obstante, tanto aquellos [Sam Hawkens y Klekih-petra] como Old Shatterhand y Winnetou presentan unas cualidades humanas que reflejan valores éticos estimados por la sociedad y se rigen por normas de conducta ajustadas a la ley moral y política. Por lo anterior, son personajes admirados y, por ende, se convierten en modelos apropiados para la formación de los jóvenes (Steinhäuser 128).

La editorial Mateu tuvo un gran impacto con su colección Cadete Infantil, en la que se combinaban adaptaciones literarias presentando en una página la historieta y en la siguiente el texto "combinaba una historieta (traducida desde el inglés a partir de materiales cedidos por Amalgamated Press) con una novelización de la misma" (tebeoesfera.com). Destaca el elevado número de ejemplares cuya autoría es de Zane Grey. Por último, citar las numerosas adaptaciones de la obra *El último mohicano* (1826), de Fenimore Cooper, que gozaron de una enorme popularidad durante las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, e incluso prolongándose en el tiempo y resultando atractivas para editores y lectores más modernos:

> […] *El último mohicano* editado por Bruguera en 1980. El texto original consta de treinta y tres capítulos y un total de cuatrocientas quince páginas. La versión española mantiene el número de capítulos, circunstancia que no suele producirse en la mayor parte de las traducciones, en las que el conjunto del texto se distribuye según la conveniencia del traductor, con un número total de páginas de ciento setenta y seis, de las cuales el cincuenta por ciento son ilustraciones (Viñuela 272).

A modo de resumen, podemos suscribir las palabras de Mª Victoria Sotomayor cuando apunta que

> […] las reescrituras de los clásicos para niños y jóvenes están marcadas por un propósito educativo que lleva siempre a transformaciones simplificadoras para reducir la extensión de los hipotextos. La idea de facilitar la lectura, junto con el objetivo de dar a conocer a los clásicos, preside

> las numerosas colecciones para jóvenes que se dedican a adaptaciones de estas obras, desde la clásica Araluce, que hacia 1914 inaugura su colección "Obras maestras al alcance de los niños", a otras muchas como "Juvenil cadete" de editorial Mateu, "Mis primeros cuentos" de Molino, "Historias" de Bruguera, "Auriga" y "Nuevo Auriga" de Afha y tantas otras […] (228).

Tampoco queremos olvidarnos de esos tebeos que nos presentaron de forma amena un sin fin de historias que tenían el lejano Oeste como telón de fondo. Nos gustaría incluir aquí algunas series que consideramos importantes de señalar, como los *Cuadernos del Lejano Oeste*, publicados antes de los años sesenta, que presentaban, tal y como aparecen en las contraportadas de las entregas, las historias de "Los hombres y las aventuras del Oeste americano con fidelidad histórica" y que siempre incluían la biografía completa sobre los personajes históricos en los que se inspiraban los diferentes títulos: 1. *Davy Crockett, el rey del Oeste*, 2. *Daniel Boone, el gran pionero*, 3. *Sam Houston, libertador de Tejas*, 4. *Jim Richers, un hombre de Oeste*, 5. *Wild Bill Hickoc, sheriff de Abilene*, 6. *Búfalo Bill, realidad y leyenda*, 7. *Kit Carson, el explorador de las Rocosas*, 8. *Bat Masterson, el pacificador de Dodge City*, 9. *Wyatt Earp, el dominador Tombstone*, 10. *Billy el niño, una cara infantil… pero un alma de diablo*, 11. *Pecos Bill, el mito del Oeste*, 12. *Jess Chisholm, el creador de una ruta*, 13. *Roy Bean, justicia al oeste de Pecos*, o 14. *Harry Lonbaugh, alias "Sundance Kid"*. Así como las historias publicadas por ediciones Toray en la serie de novelas gráficas *Hazañas del Oeste*, entre 1962 y 1971, y que incluyen 247 entregas. Las 36 historias sobre *El Sheriff King* (1971-1975) o, por último, las historias del archiconocido *El Llanero Solitario* que, entre 1953 y 1984, tuvo la increíble cifra de 553 títulos publicados. Estos son solo algunos ejemplos que demuestran que, si bien este tipo de literatura no tenía al público infantil como destinatario específico, el lector infantil, tal y como ha adelantado Martínez de la Hidalga, sí podía beneficiarse de la existencia de este tipo de historias y estaba familiarizado con el Oeste americano.

En la actualidad, posiblemente el Oeste no tiene el protagonismo que tuvo en su día dentro del ámbito de la literatura infantil.

Uno de los motivos bien pudiera ser el hecho de que el género se encuentre eclipsado por el auge de otros en los que la inclusión de nuevos y fantásticos universos, con la emblemática saga de *Harry Potter* a la cabeza, copen los intereses literarios de los más pequeños, a la vez que los intereses económicos de los más adultos. Sin embargo, la mitología fronteriza sigue siendo un referente importante para el público infantil como bien lo demuestran algunos títulos publicados en las últimas décadas: *La aventura de los Balbuena en el Lejano Oeste* (2015) de Roberto Santiago, *Un español en el Oeste americano* (2002) de Juan José Espejo, o la serie de Juan Muñoz Martín que incluye los títulos *Baldomero el pistolero* (1988), *Baldomero el pistolero y los indios gordinflones* (1998), y *Baldomero el pistolero y el sheriff Severo* (2002), o la interesante obra *Cabeza Nublada y Pies Ligeros* (2018) de Miguel Ángel Villar Pinto. Precisamente, este último título sitúa el relato en el tiempo y espacio del Lejano Oeste americano para el desarrollo de su trama, teniendo al público infantil como objeto literario y protagonista de la historia. Indagar cómo ha sido el abordaje de esta historia y entender si verdaderamente podemos catalogarla como literatura infantil nos resulta pertinente y será el objeto del presente estudio.

Tanto la página web del escritor como la Wikipedia recogen la información básica sobre la obra y vida del gallego Miguel Ángel Villar Pinto (La Coruña, 1977). Ya desde joven, Villar despunta como futuro escritor siendo seleccionado en la final del XII Concurso de Cuentos Repsol. Villar combina sus estudios universitarios de Historia con labores de archivista, además de participar en excavaciones arqueológicas en diferentes partes de España. Todo esto va elaborando la figura del autor en el que acaba por convertirse, siendo el año de 2005 sobresaliente, ya que accede a la final del VI Concurso de Relatos Acumán con "Mi sombra" y publica su ópera prima, *La sangre de Dios*. A estas narraciones les seguirán multitud de cuentos, novelas históricas y libros infantiles entre los que se incluye *Cabeza Nublada y Pies Ligeros*.

Cabeza Nublada y Pies Ligeros se sitúa claramente en el campo de la literatura infantil, siendo una historia que versa sobre el crecimiento o proceso de maduración de sus dos protagonistas —Cabeza Nublada y Pies Ligeros— hacia el estado adulto. Los dos niños han de alcan-

zar la Montaña Negra para ganar sus primeras plumas y convertirse en guerreros síonox. Para ello, deben cruzar el bosque y las Grandes Llanuras. Además, los pequeños están dispuestos a resolver el misterio que guardan con celo los adultos de la tribu. Estos, por algún extraño motivo, son parcos en palabras y tienden a responder a cualquier pregunta con "sí" o "no", evitando dar explicaciones y justificando, de esta manera, el nombre de la tribu a la que pertenecen: síonox. "No obstante, en todo hay excepciones, y en este caso lo eran los niños. Al contrario que sus padres, uno de sus pasatiempos preferidos era intercambiar palabras entre ellos" (Villar 6).

El escenario particular de la narración de *Cabeza Nublada y Pies Ligeros* se encuentra fuera de la experiencia real de los niños españoles de educación infantil o primaria que son quienes, en primera instancia, pueden ser considerados como los lectores potenciales del cuento. Este hecho resulta relevante para entender el concepto de que la ficción realista no tiene por qué pertenecer al campo vital experimental del lector. La obra de nuestro análisis sitúa al lector en un tiempo "en el que las Grandes Llanuras eran recorridas por Manitú a lomos del viento […] en un paraíso de vida que mucho después de esta época recibiría el nombre de América" (5) y espacio histórico real en el que "estas tierras estaban habitadas por varias tribus de piel roja. Algunas de ellas serían muy famosas en el futuro: los apaches, los cheyennes, los mohicanos, los cherokees, los sioux…" (5-6). David Río señala que el Oeste americano se ha convertido con demasiada frecuencia en una idea, una proyección mental, más que en una región geográfica definida. De hecho, hasta finales de la década de 1960, el Oeste mítico, perpetuado por las *dime novels* y las películas del género wéstern, ha relegado al Oeste americano real a un papel secundario, reduciendo el Oeste a una oposición simplista entre mito y realidad, sin tener en cuenta los múltiples puntos de contacto e intersecciones entre ambos conceptos (194). Cabe por descubrir qué representación encontraremos del espacio histórico real. O bien una presentada en sintonía con la realizada por George Catlin —pionero en gran parte de la tradición del espectáculo del Salvaje Oeste, incluida la comunicación de la apariencia de las praderas, su gente, los animales que vagaban por allí, la alegría de la caza y la persecución, los aspectos coloridos de la

frontera, una amplia publicidad y viajes al extranjero (Reddin 4)— en la que los indios son presentados como víctimas del hombre blanco. O, por el contrario, la vendida por William F. "Buffalo Bill" Cody unos cincuenta años después, sobre el año 1880, en la que se prima la rentabilidad económica que producen los grandes espectáculos dirigidos por los agentes publicitarios bien pagados en los cuales la imagen de la frontera y las llanuras mitificada por Catlin se desvanece. Cody apuesta por glorificar las luchas y el derramamiento de sangre (Reddin 4), dibujando así una nueva concepción del Lejano Oeste americano que va pivotando hacia el concepto de "salvaje Oeste americano" para hacer del mismo un lucrativo entretenimiento que tiene como consecuencia la distorsión de la verdadera historia. Observamos que Villar solo se centra en dos niños indios, en un tiempo anterior a la llegada del hombre blanco, en donde esa imagen tipificada del salvaje Oeste americano en la que los nativos del continente suponen una amenaza para el hombre blanco no es representada. Así, la versión del escritor, entendemos, debe situarse próxima a la dibujada por Catlin: "Pero por aquel entonces, antes de la llegada del 'hombre blanco', estas tierras estaban habitadas por varias tribus de piel roja" (5).

La contraparte ficticia de estas reconocidas tribus la forma los síonox y los dos niños protagonistas de la historia: Cabeza Nublada y Pies Ligeros. La historia se cuenta en tercera persona. La narración se centra en cómo los pequeños tienen que ir desde su poblado hasta la Montaña Negra y regresar, "atravesando el bosque y la pradera, para ganarse así sus primeras plumas y convertirse en guerreros de la tribu" (7). Además, el inicio de la narración también nos advierte de que un gran misterio ligado a esta tribu está por resolver. Este misterio consiste en descubrir el motivo por el que todos aquellos indios síonox que marchan hacia la Montaña Negra vuelven cambiados al poblado una vez han regresado de su viaje, sin que "ninguno muestre interés en hablar" (7).

Cuando una historia de literatura infantil pertenece al mundo literario del realismo, como es el caso, el autor crea un mundo de lugares y personajes que bien pudieran haber existido. El realismo, como parte del arte, no es el mundo que vemos, sino el mundo que construimos (Wald 938). El autor construye un mundo humano con-

creto que es una construcción imaginaria, por lo tanto, los hechos que acontecen no tienen por qué ser históricos o reales. Resulta evidente que Villar se ha inspirado en la idea de los "ritos de paso" situada en el Lejano Oeste americano para presentar una historia de crecimiento personal, completamente imaginaria, en la cual, los eventos y elementos que se suceden son producto de la imaginación del autor. Este, escribe una obra de ficción en la que los detalles, los episodios y los personajes crean la ilusión de un mundo que pudo ser: el de la tribu de los síonox del Lejano Oeste americano. Van Gennep señala que los ritos de paso se dividen en tres estadios. El primero hace referencia a la separación. Aquí, el individuo —o individuos, en el caso de nuestra obra de estudio— se desprende de su rol previo en la sociedad dejando de ser lo que era (xviii): "Supieron entonces que tenían un problema, y bastante grande. Hasta la fecha habían comido lo que traían los mayores al poblado, y ellos nunca habían ido a buscarlo…" (Villar 16). El segundo periodo sitúa al protagonista en un espacio en el que, a pesar de no hallarse en el rol anterior, tampoco se sitúa en otro nuevo (Gennep xviii). Este es el momento en el que se desarrollan las peripecias y aventuras de Cabeza Nublada y Pies Ligeros en su peregrinaje a la Montaña Negra (Villar 17-42) y que complementan su camino de crecimiento personal. El tercer punto relacionado con los ritos de paso posiciona al individuo reintegrándose en la sociedad y adquiriendo un nuevo rol dentro de la misma (Gennep xviii). Villar marca también este punto a lo largo del último capítulo de la obra, "El verdadero valor", cuando finaliza diciendo:

> En cuanto a Cabeza Nublada y Pies Ligeros, conforme a la tradición india de ganar una pluma por cada proeza realizada, recibieron no solo una por el viaje hasta Montaña Negra, sino dos por además haber tenido el valor de hablar de lo que nunca nadie antes se había atrevido, convirtiéndose ya, desde aquel momento, en unos de los más valientes guerreros síonox en la historia de la tribu (45).

Este mundo imaginario concreto presentado en el cuento de Villar tiene un contenido real que individualiza este mundo, en donde la existencia de los síonox es la existencia particular que individualiza la

historia de Cabeza Nublada y Pies Largos. Esta razón de ser, a pesar de tratarse de una ilusión, tiene un desarrollo que la dota de sentido dentro del mundo real. Y si hacemos referencia a ese sentido ligado a la formación de la identidad en niños y niñas indios, podemos encontrar que incluso la temática ha sido, parcialmente, objeto de estudio.

> En relación con los indios americanos, la mayoría de los [casos en relación a la formación de la identidad] con los que Erikson (1963, 1968, 1987b) trabajó se centraron en interpretaciones psicoanalíticas de prácticas culturales, cosmovisiones y crianza de los hijos de las tribus Yurok y Sioux. Erikson ofreció comentarios relativos a la identidad del grupo y argumentó que el problema central para los indios americanos era que la poderosa prominencia psicológica de la historia no podía integrarse con un futuro perpetuado por, presumiblemente, educadores no indios de niños indios (Markstrom y Iborra 400).

La narrativa confirma y/o amplía la experiencia del lector. Es posible que el desarrollo y la disposición de situaciones y eventos no se hayan conocido, pero son cognoscibles. Entonces, este mundo —creado por Villar— es posible y plausible (Wald 939). Sin embargo, la visión antropocéntrica y moderna del autor aparece al examinar su representación del mundo natural como una continua amenaza para el hombre. Algo que, aventuramos, dista mucho de cómo esta misma historia hubiese sido contada por un personaje real a un público nativo en vez de español.

Standing Bear señala que para los lakotas —pueblo que pertenece a la tribu de los sioux— no existía un desierto; ya que la naturaleza no era peligrosa, sino hospitalaria (148). Villar expone a sus personajes a una serie de peligros ligados al mundo natural, como cuando, por ejemplo, escribe que "Durante la fuga [Cabeza Nublada y Pies Ligeros huyen de una jauría de ardillas enfurecidas], a punto estuvo Pies Ligeros de terminar en las fauces que corrían bajo ellos [pertenecen a un oso] o estrellado contra el suelo" (28). Bear añade que la filosofía lakota se encontraba libre de miedo y dogmatismo, y aquí, encuentra la gran distinción entre la fe india y la del hombre blanco. La fe india busca la armonía del hombre con su entorno; el hombre blanco, por su parte, busca el dominio del entorno (148). Consideramos que

Villar, por su parte, no acaba de representar correctamente la espiritualidad de los nativos americanos cuando, por ejemplo, caricaturiza a Cabra Loca, el chamán de la tribu[2] (9-11), o cuando relata cómo Cabeza Nublada y Pies Ligeros deben huir de una tribu enfurecida de indios que les persigue a la vez que una estampida de bisontes se acerca peligrosamente hacia los muchachos; los cuales, son embestidos por los bóvidos y van girando y rebotando sobre los lomos de los animales mientras cruzan frente a la tribu perseguidora:

> —Este será un gran año para nuestro pueblo. Los bisontes serán abundantes, y la caza sencilla, pues vendrán a nosotros, obteniendo alimento de ellos casi sin esfuerzo.
>
> De esta forma, aunque Cabeza Nublada y Pies Ligeros lo ignoran, se habían convertido en unos espíritus benéficos cuya aparición presagiaba un gran desastre seguido de una época de esplendor (38).

Cuando hablamos de literatura en general, somos conscientes de que todas las experiencias y situaciones humanas presentadas en la historia no tienen por qué suceder en la vida real. Así, cuando hablamos de literatura infantil realista, esta tampoco tiene por qué caer en el mundo de lo experiencial. No es necesario conocer el mundo de Cabeza Nublada y Pies Ligeros para excluir sus experiencias del reino de lo conocido. Las situaciones que viven son creíbles y nos ayudan a entender sus sentimientos a la vez que a conocer mejor el mundo natural que les rodea.

> Nada comentaron acerca de lo sucedido; el asunto de las setas y del desenlace en los arbustos —donde acabaron los dos entre vértigos y lamentos— les parecía demasiado embarazoso como para hablar de ello, y como además se había hecho de noche y aparentaba que iba a llover de un momento a otro, tenían una cuestión urgente por solventar: debían encontrar refugio (21).

Los eventos que suceden en la historia de Villar no están fuera de la experiencia humana. Son el mundo que puede existir. En la litera-

2 Al que llama erróneamente hechicero (Villar 9).

tura infantil que explora lo fantástico, sí se pueden crear o inventar personas, animales, objetos o manipular las leyes de la física llegando a incorporar incluso la magia, pero en la literatura infantil realista, utilizamos elementos extraídos directamente de la realidad sin alterarla. Realmente, es el oficio del escritor lo que determina si las experiencias indirectas son cognoscibles (Wald 939).

> —¿Crees que considerarían "grandes hazañas" el haber sido derrotado por un puercoespín, unas ardillas y una especie de nutrias —dijo después de un rato—, además de dormir con un oso y no darnos cuenta, inundar un poblado vecino y ser arrollados por una estampida de bisontes…? (42).

El tiempo y entorno de la ficción realista se presenta similar a como lo conocemos en el mundo real. Aunque el escenario de *Cabeza Nublada y Pies Ligeros* es completamente imaginativo, las descripciones del entorno natural son efectivas y concebibles en términos del mundo real:

> Cabeza Nublada fantaseó con poder transformarse en un pájaro, o en un ser mucho más grande y amenazador que el que abajo estaba. Aunque resolvió que, tal vez, lanzarle miradas, palabras y rugidos podría ser más efectivo y realista. Lo único que consiguió es que el oso se enfureciera más aún y empezara a cargar contra el tronco (27).

A lo largo del cuento, observamos cómo los diferentes eventos que se suceden ilustran los cambios en el comportamiento y las actitudes de Cabeza Nublada y Pies Ligeros a medida que cumplen y superan diferentes pruebas, creciendo personalmente con cada evento, madurando en su proceso evolutivo desde la niñez a la juventud. Cuando hablamos de literatura infantil, también esperamos que la caracterización ahonde en un sistema de valores no material sobre el que construir la condición humana, ayudándonos a ser mejores personas. Es necesario un aprendizaje, una enseñanza ligada a la maduración.

En este sentido, la historia creada por Villar tampoco defrauda. Cabeza Nublada y Pies Largos se sienten avergonzados por su periplo en el bosque, de camino a la Montaña Negra, fuera de la protección de la tribu. Se espera de ellos que hayan realizado valerosas aventuras

haciendo frente al miedo para transformarse en grandes guerreros. Sin embargo, sus hazañas no son precisamente loables. Más bien, son el resumen de una huida constante de un puercoespín, un oso, ardillas… y otros compañeros de viaje. Cabeza Nublada, no obstante, está decidido a contar toda la verdad acerca de lo acontecido, a pesar de que Pies Largos se muestra contrario: "—No, no lo hagas; se reirán de nosotros" (44). Y aunque al principio le cuesta aceptarlo, también Pies Largos siente "cierto alivio que no llegaba a comprender, como si estuviera a punto de liberarse de una pesada carga" (44) cuando el otro comienza a relatar lo sucedido. En la obra, y también nos aventuramos a afirmar que, en la vida, decir la verdad puede resultar terapéuticamente reconfortante. Una acción noble como esta propicia en la historia de Villar que los niños empiecen a reírse de sus propios miedos, torpezas y limitaciones, y como consecuencia, "para cuando quisieron darse cuenta, todos los síonox se estaban riendo" (44) con ellos. Al final, resulta que todos los síonox habían pasado por situaciones parecidas a las de los niños. El miedo a hacer el ridículo y que el resto de la tribu se riese de ellos había provocado que guardasen silencio ya no solo sobre ese rito de paso y evolución personal que consistía en ir y regresa a la Montaña Negra, sino sobre cualquier aspecto de su vida cotidiana. Y así, y como consecuencia a la sinceridad de Cabeza Nublada, "los síonox habían recuperado el gusto por la conversación, desprendiéndose del miedo al ridículo que los había coartado" (45). Villar, además, añade esa moraleja pedagógica ligada a este tipo de narrativa cuando dice que entre los síonox surgió "algo que hasta entonces les era desconocido, el sentido del humor, conociendo de esta forma la gran diferencia que existe entre reírse de alguien y reírse con él, que no es otra más que la fina línea que separa la ofensa de la amistad" (45).

Concluimos este apartado con las palabras de Wald cuando afirma que

> La literatura es la gama de la imaginación humana articulada y, con la misma acción realista, construye un modelo que puede imaginarse. La ficción realista nos da una perspectiva y dimensión sobre la intensidad de la condición humana. A través del poder del autor para crear, ganamos el

poder de comprender y crear una visión de la sociedad en la que queremos vivir. La acción realista expande la imaginación de los jóvenes para percibir la sociedad en términos válidos, con dignidad e imaginación y estos son, quizás, los conceptos más importantes que podemos transmitirles en su experiencia educativa (961).

Conclusión

En resumen, podemos decir que *Cabeza Nublada y Pies Ligeros* de Miguel Ángel Villar Pinto es una historia que puede ser fácilmente catalogada como literatura infantil realista en la medida en que muestra personajes que pueden ser reales en un espacio y tiempo reconocible. Las aventuras que se suceden en la narración bien pudieran ser acciones cotidianas ligadas a la caza y supervivencia en el contexto específico de los nativos americanos. El tema principal del cuento es doble. Por un lado, representa el crecimiento o proceso de maduración de los personajes principales —Cabeza Nublada y Pies Ligeros— completando satisfactoriamente las tres fases de los "ritos de paso" presentados por Van Gennep y, por el otro, cumple una función pedagógica ofreciendo a los lectores infantiles un final moralizante en el que se ensalza la virtud del respeto por el otro aprendiendo a reírse de uno mismo.

En cuanto a la representación del Lejano Oeste americano anterior a la llegada del hombre blanco en el que se contextualiza *Cabeza Nublada y Pies Ligeros*, la obra no parece estar en línea con los postulados presentados por Catlin. En estos, existen dos aspectos sumamente importantes para las tribus norteamericanas, como su conexión con el mundo natural y la espiritualidad. Ambas realidades son presentadas en la obra de Villar de manera tangencial, alejadas de su significado primigenio.

Por todo ello, concluimos que si bien esta representación contemporánea española del Lejano Oeste americano objeto de nuestro análisis no cumple una labor veraz en cuanto a la representación fehaciente del modo de vida y creencias de los indios norteamericanos antes de la llegada de los europeos se refiere, sí puede catalogarse como una obra que satisface los requisitos de la literatura infantil realista.

Bibliografía

Arizpe, Evelyn. "Meaning-making from Wordless (or Nearly Wordless) Picturebooks: What Educational Research Expects and What Readers Have to Say". *Cambridge Journal of Education* 43:2, 2013, pp. 163-176.

Boes, Tobias. "Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends". *Literature Compass* 3/2, 2006, pp. 230-243.

Bravo-Villasante, Carmen. "Los grandes poetas y el niño". *Poesía infantil: teoría, crítica e investigación*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

"Dime Novels". *Collins Dictionary*, collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/dime-novel, (acceso, 4 de julio, 2021).

Fadiman, Clifton. "Children's literature". *Encyclopedia Britannica*, britannica.com/art/childrens-literature, (acceso, 3 de julio, 2021).

García González, Jesús María. "Novela popular y tradición clásica. Primera parte". *Florentia Lliberritana* 10, 1999, pp. 127-145.

Itzcovich, Susana. *La otra lectura: la ilustración en los libros para niños*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2005.

Kuznets, Lois. *When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development.* New Haven: Yale University Press, 1994.

Markstrom, Carol A. y Alejandro Iborra. "Adolescent Identity Formation and Rites of Passage: The Navajo Kinaaldá Ceremony for Girls". *Journal of Research on Adolescense* 13:4, 2003, pp. 399-425.

"Miguel Ángel Villar Pinto". *Wikipedia, La enciclopedia libre*, es.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel_Villar_Pinto, (acceso, 5 de julio, 2021).

Martínez de la Hidalda, Fernando y otros. "La novela popular en España". *La novela popular en España*. Madrid: Robel, 2000, pp. 15-52.

Montero-Gilete, Raúl. *El niño como héroe en la literatura infantil fantástica.* Bilbao: Universidad del País Vasco, 2009.

Olaziregi, Mari Jose. "Representation of the Diaspora in Basque Children and Young People's Literature". *The Neglected West*. Vitoria-Gasteiz: Portal Editions, 2012, pp. 115-126.

Redding, Paul. *Wild West Shows*. Champaign: University of Illinois Press, 1999.

Reynolds, Kimberley. *Children's Literature. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2011.

Río Raigadas, David. "Cormac McCarthy's Borderlands". *ES* 25, 2003-2004, pp. 193-202, https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/17296/ES-2003-2004-25-CormacMcCarthysBorderlands.pdf?sequence=1&isAllowed=y (acceso, 6 de julio, 2021).

Rodríguez Humanes, José Manuel; Manuel Barrero y Andrés Álvarez. Revisada por Antonio Moreno (2008): "Cadete Infantil (1959, MATEU)". *Tebeosfera*. https://www.tebeosfera.com/colecciones/cadete_infantil_1959_mateu.html (acceso, 15 de mayo, 2022).

Russell, David L. *Literature for Children. A Short Introduction*. New York: Longman, 2001 (4ª ed.).

Segel, Elizabeth. "Realism and Children's Literature: Notes from a Historical Perspective". *Children's Literature Association Quarterly* 5:3, 1980, pp. 15-18.

Schneider, Marius. "Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España". *Anuario Musical* 3, 1948, p. 3. *ProQuest*, https://ehu.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/tipología-musical-y-literaria-de-la-canción-cuna/docview/1300367820/se-2?accountid=17248 (acceso, 5 de julio, 2021).

Sotomayor Sáez, Mª Victoria. "Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias". *Revista de Educación*, número extraordinario, 2005, pp. 217-238.

Standing Bear, Luther. "'Indian Wisdom', from *Land of the Spotted Eagle* (1933)". *The Literary West: An Anthology of Western American Literature*. Ed. Thomas J. Lyon. New York: Oxford University Press, 1999.

Steinhäuser, Andrea A. "La literatura como formadora social: el caso de Karl May". *El compromiso literario en la formación de lo político*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2018, pp. 105-128.

Thompson, Stith. *The Folktale*. Berkeley: University of California Press, 1977.

Villar Pinto, Miguel Ángel. *Cabeza Nublada y Pies Ligeros.* Edición del autor, 2018.

— *Biografía del escritor. Web oficial del escritor Ángel Villar Pinto*, https://www.villarpinto.com/ (acceso 8 de julio, 2021).

Viñuela Angulo, Urbano. "James Fenimore Cooper: entre la popularidad y la transformación textual". *Livius* 4, 1993, pp. 267-279.

Wald, Rhoada. "Realism in Children's Literature". *Language Arts* 52:7, 1975, pp. 938-949, *JSTOR*. www.jstor.org/stable/41961222 (acceso, 4 de julio, 2021).

Wolff, Mark. "Western Novels as Children's Literature in Nineteenth-Century France". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 34:2, 2001, pp. 87-102, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44029447 (acceso, 3 de julio, 2021).

Wright, Charlotte M. "*Cowboys of the Wild West* by Russell Freedman (review)". *Western American Literature* 22, 1987, pp. 172-173.

"La realidad es una guerra continua": la cultura de la violencia en el Medio Oeste de los Estados Unidos en *El mapa de los afectos*, de Ana Merino

Iker González-Allende
University of Nebraska-Lincoln

El Medio Oeste: entre la fascinación y el rechazo

A menudo se estereotipa al Medio Oeste de los Estados Unidos como una región aislada, atrasada culturalmente y con una forma de vida anacrónica, con valores que ya no existen en otras partes del país (Ochonicky 11). Desde la Segunda Guerra Mundial se le suele describir como una zona en declive debido al cierre de muchas industrias y al descenso del número de granjeros (Anderson 4). A pesar de ello, J. L. Anderson indica que las granjas y los pueblos del Medio Oeste

tienden a simbolizar colectivamente el típico paisaje rural de los Estados Unidos (7). Por eso se le conoce popularmente como "el corazón de América" (*America's Heartland*).

Uno de los clichés más comunes sobre el Medio Oeste es el de la afabilidad y tranquilidad de sus habitantes. De hecho, diversos estados de la región, como Minnesota, Nebraska y Iowa, han utilizado el término *nice* como eslogan turístico para describir su supuesta amabilidad y su rechazo al enfrentamiento directo con otras personas. Ahora bien, como indica Amelia Montes, este tipo de comportamiento en ocasiones enmascara una falsedad o hipocresía que resulta molesta y desdeñosa para las personas que no son originarias de esa zona, a las que se fuerza a adecuarse a esa actitud si no quieren ser tildadas de difíciles o problemáticas (161-162). En el caso de Iowa, diversos columnistas han criticado recientemente el estereotipo de "*Iowa nice*", alegando que esa cortesía teórica implica en la práctica tolerar la discriminación y el prejuicio contra las minorías raciales y sexuales, y resistirse al cambio y al progreso social e intelectual (Shaw). Maria Reppas expone que la amabilidad de la gente de Iowa solo existe cuando uno se amolda a los rasgos normativos de su población blanca: "The line between 'Iowa Nice' and full-blown, maniacal extremist is microscopic. Only the simplest traits are needed to upset this fragile social arrangement: a hijab, an accent, dark skin or a foreign-sounding name".

Esta dualidad del carácter del Medio Oeste estadounidense entre la cordialidad y la resistencia al cambio aparece claramente reflejada en la novela *El mapa de los afectos* (2020), de Ana Merino. En este artículo voy a analizar cómo en esta obra desarrollada en la Iowa rural se manifiestan ambas realidades: por un lado, la afabilidad de sus habitantes al cuidar y preocuparse de otras personas y, por otro, la falsedad e hipocresía de su supuesta amabilidad por medio del uso de una violencia individual e institucional arraigada en la cultura del Medio Oeste y, por extensión, de todo Estados Unidos. Entre los episodios de violencia destacan un asesinato por motivos pasionales basado en la creencia de la necesidad de tomarse la justicia por su mano, la posesión de armas y la cultura militar presente en numerosos personajes masculinos que han ido a la guerra o están en el ejército, y

el fanatismo religioso y el pensamiento reaccionario conectado con la violencia sexual y el abuso de las mujeres migrantes. De esta forma, la novela realiza una acentuada crítica social a la cultura de la violencia del Medio Oeste estadounidense, planteando en su final el regreso o desplazamiento a España como una salida a ese ambiente agresivo.

En gran parte de *El mapa de los afectos* domina la lucha del ser humano con sus semejantes y con el medio. Así lo expresa de forma significativa una cita del final de la novela: "No existe un momento de tregua; la historia, la religión, la realidad es una guerra continua que simboliza la descomposición misma de todos los cuerpos que habitan en cada presente" (202). Sin embargo, en diversas entrevistas Merino ha reiterado que el asunto principal de la obra es la reivindicación de la bonhomía para el progreso de la sociedad: "Pero a pesar de los tintes amargos de la historia, la bondad es el tema central del texto porque sin ella, los habitantes del pequeño pueblo de Iowa no habrían conseguido sobrevivir" (Reinosa). Este mensaje se enfatiza sobre todo en el epílogo de la novela y en la sección final de los "Agradecimientos", donde se incluye la siguiente frase que cierra el libro: "A las buenas personas, a los que hacen la vida agradable a los demás y nos acompañan con ese gesto amable" (219). De esta forma, la autora transmite explícitamente la solución que propone para combatir la violencia generalizada de la sociedad estadounidense.

El mapa de los afectos es una novela coral compuesta por veintidós breves capítulos y un epílogo, situada mayormente en un pueblo de Iowa desde 2002 hasta 2017.[1] Cada capítulo se enfoca en un personaje concreto y está narrado desde su punto de vista, ofreciéndose así las perspectivas, pensamientos y acciones de distintos personajes relacionados entre sí al vivir en la misma localidad.[2] Una de las prin-

1 Al comienzo de la novela se localiza la acción en el verano de 2002, mientras que al final se menciona la abdicación del rey Juan Carlos I (en 2014), el lustro que pasa Aurora en Des Moines desde su llegada en 2012 y los quince años que han transcurrido desde que Adam abrazó a su maestra Valeria en 2002.

2 En la poesía de Merino, Josefa Álvarez también halla la presencia de multiplicidad de voces de sujetos femeninos que subvierten los estereotipos negativos sobre la mujer (214).

cipales tramas de la obra gira en torno a la familia de Lilian, quien es asesinada por Gina cuando cree que está manteniendo una relación sentimental con su marido. Se presenta también la difícil situación de los dos hijos de Lilian, Adam y James, y de su marido Marcus, quien regresa de luchar en el extranjero. Otros personajes relevantes son Valeria, la maestra de Adam, que se va de luna de miel a España y decide quedarse allí, separándose de su marido y comenzando una relación con un guardia civil gaditano; Emily, una joven prostituta adicta a las drogas que busca un cambio en su vida; la española Aurora Altano, quien, tras ser discriminada en su empresa, es trasladada a Des Moines, capital de Iowa; Rita, una granjera que ayuda a Aurora cuando esta padece las consecuencias de un tornado nada más llegar a Iowa; y Marcela Sánchez, una migrante mexicana que trabaja en el servicio doméstico y que es violada por el párroco del pueblo.

La estructura fragmentada o episódica de la obra y su contenido social llevan a Ascensión Rivas Hernández a considerar que recupera los valores tradicionales del género narrativo frente a la hibridez y la ruptura de los límites entre realidad y ficción presentes en otras novelas contemporáneas (48). *El mapa de los afectos* ha alcanzado una amplia repercusión pública al ganar el Premio Nadal 2020. En ella la autora plasma los conocimientos que ha adquirido sobre el Medio Oeste durante los más de veinticinco años que lleva viviendo en Estados Unidos. Ana Merino (Madrid, 1971) es doctora de Estudios Hispánicos por la Universidad de Pittsburgh, especializada en cómics y novelas gráficas, y desde 2009 trabaja en la Universidad de Iowa, donde ejerce en la actualidad como catedrática de Escritura Creativa en español. *El mapa de los afectos* es su primera novela tras haber publicado nueve libros de poesía —galardonados con diversos premios literarios— y haber escrito y dirigido varias obras de teatro.[3]

La novela de Merino constituye uno de los ejemplos más recientes de la narrativa sobre Estados Unidos de españoles que han vivido en ese país. En la producción literaria española sobre Estados Unidos

3 En 2009 Merino publicó *El hombre de los dos corazones*, perteneciente a la narrativa juvenil.

son comunes las novelas de campus, que tratan sobre las experiencias de los españoles en la academia norteamericana, reflejando el choque cultural y un sentimiento de rechazo hacia ciertos aspectos de la sociedad estadounidense.[4] Por ejemplo, en *Carlota Fainberg* (1999), de Antonio Muñoz Molina, el protagonista español Claudio reprueba situaciones de la realidad americana como el clima, la individualidad, la frialdad en las relaciones personales, la moda deportiva, la obesidad mórbida y la falsa amabilidad (González-Allende 233). José Manuel del Pino enumera algunos de estos aspectos como causantes de la sorpresa que generan los Estados Unidos en los españoles que visitan el país: "desde la comida y sus rituales hasta las relaciones interpersonales, pasando por el patriotismo [...], el papel de la religión en la vida pública, [...] la afición a las armas de fuego, las leyes restrictivas sobre el consumo de alcohol y un largo etcétera" (17). Varias de estas peculiaridades configuran el discurso antiamericano contemporáneo y se presentan asimismo en *El mapa de los afectos*.

Junto con la visión negativa del Medio Oeste de Estados Unidos, la novela de Merino transmite una imagen positiva de la bondad de sus habitantes, manifestando sentimientos contradictorios respecto a esta región. En un texto autobiográfico de 2011, Merino reconocía la dureza de su vida en Columbus, Ohio, al comienzo de su migración en Estados Unidos, debido al frío extremo y sus dificultades de comunicación en inglés, pero también confesaba cómo con el tiempo su sensación de extranjería se fue disipando: "Yo creo que nos secuestró el aire denso del medio oeste, que sufrimos una especie de Síndrome de Estocolmo que nos encadenó a este lado del océano balanceándonos entre la fascinación y el rechazo" ("El viaje perpetuo" 78). En su producción poética la autora también ha manifestado esta dualidad de impresiones. Así, en el poema 38 de *La voz de los relojes* (2000) la poeta muestra, por un lado, la bondad de los autóctonos de Iowa —"En la peluquería del señor Russell / me saludan con cariño sin conocerme, / y una anciana desdentada /

4 La segunda novela de Merino, titulada *Amigo* (2022), gira precisamente sobre las luchas de poder en el ámbito académico de Estados Unidos.

me dice que mi corazón es dulce"[5] (53)—, pero por otro, su extrañamiento y huida imaginaria a través del espejo para encontrar un paraíso lejos de allí: "Y yo, que soy la mujer del espejo, / tengo que cruzarlo para volver a casa" (54).

En *El mapa de los afectos* esta mezcla de atracción y rechazo del Medio Oeste —al que se denomina "la América profunda" (113)— aparece también en referencia al paisaje, que posibilita la expansión y la belleza natural, pero también posibilita un clima extremo y catástrofes meteorológicas. Ambas realidades se representan por medio de las semillas y los tornados, que se erigen como símbolos respectivos del bien y del mal: "aquellas tierras donde los vientos esparcen las semillas o arrancan las casas" (117). Las semillas hacen referencia a los numerosos campos de maíz en las extensas llanuras de la región, como sucede en la granja de Rita, y simbólicamente a la necesidad de sembrar afectos y repartir cariño en el entorno.

En cambio, uno de los tornados —comunes en el Medio Oeste— destruye numerosas casas del pueblo e incluso provoca varias muertes, simbolizando la violencia inesperada y latente de los habitantes de la zona.[6] Además de los tornados, en numerosas ocasiones se deja constancia de la naturaleza hostil y extrema de Iowa, incluyendo las nevadas, las devastadoras tormentas, los incendios y los accidentes de coche, así como los problemas que causan los mapaches, mofetas y garrapatas. Marcela sufre especialmente por la fuerza de las tormentas, que le hacen temer por su propia vida: "rezaba para que pasasen los rayos y truenos cuanto antes [...], para que de esa tormenta no naciera

5 "Mi corazón es dulce" es una traducción literal del adjetivo *sweetheart*, que se utiliza como expresión afectuosa de saludo. En una entrevista la autora enfatizaba la amabilidad de la gente del Medio Oeste: "la América rural está cargada de humanidad" (Ailouti).

6 Los tornados son uno de los fenómenos meteorológicos más impactantes y temidos por los españoles que emigran al Medio Oeste. Otra novela española situada en esa región, *Ann Arbor* (2012), de Yolanda Villaluenga, se abre precisamente con un capítulo titulado "Tornado": "Traté de calcular la distancia que me separaba del tornado y el tiempo que tardaría en arrollar Ann Arbor. ¿Dos horas?, ¿una hora?, ¿diez minutos? Imposible saberlo" (9).

un tornado devastador" (122). Tom, otro de los personajes, muere de un infarto sobre la nieve durante una de sus salidas para cazar pavos salvajes: "la nieve se apelmazaba alrededor de sus botas, como queriéndolo tirar al suelo en cada pisada" (61). Aunque la naturaleza hostil causa mayormente estragos en la novela, a veces también puede ser origen de regeneración. Por ejemplo, el fuego del club de alterne posibilita a Alfredo comenzar una nueva vida, el tornado se venga de la violación de Marcela al provocar la muerte del párroco que abusó de ella, y una tormenta que arranca un árbol revela dónde estaba escondido el cadáver de Lilian.

Merino reitera así el arquetipo del Oeste como salvaje, común en el imaginario popular debido a sus amplios espacios naturales, como señala Michael Johnson: "Marking what is different from us, beyond our control, otherness has figured aplenty in centuries of westering. It's incarnated in the magnitude of Western nature indifferent to human life" (5). En diversos poemas de *Los días gemelos* (1997) la autora ya había reflejado esta visión sobre la naturaleza del Medio Oeste, enfatizando su sensación de desarraigo.[7] Por ejemplo, la voz poética se siente desterrada ante el clima hostil: "Yo sé que este no es mi territorio, / que la nieve crece a raíz de las tormentas. / Alrededor brotan espigas / desconocidas por el frío. / Esperan que mis manos / les arranquen el dolor de las heladas" (50). El temor ante los tornados también está presente en el poema "Olvidar el instante": "Escucha mi delirio / y déjame un rincón / debajo de la tierra / donde pueda esquivar / los temibles tornados" (43). En *El mapa de los afectos*, la autora, por tanto, reitera esta visión amenazante del medio ambiente estadounidense basada en su propia experiencia personal.

7 Sobre *Los días gemelos*, Antonio Gómez López-Quiñones resalta el sentimiento de extrañeza de la voz poética, el cual le impide integrarse en la sociedad estadounidense, pero le posibilita una mayor lucidez a la hora de analizar el país donde reside (854).

La cultura de la violencia

Si el Medio Oeste y por extensión los Estados Unidos se caracterizan por una naturaleza hostil y extrema, a sus habitantes también se les suele relacionar con episodios de violencia, como manifiesta la novela de Merino. Ira Leonard y Christopher Leonard indican que más de diez millones de estadounidenses han muerto por crímenes violentos en el siglo XX y más americanos fueron asesinados por compatriotas que a consecuencia de su participación en guerras en el extranjero (107). Aun así, consideran que las guerras de los Estados Unidos han contribuido a la legitimización del uso de la violencia en el país: "War, whether on a large or small scale, has been an ever-present feature of American life and culture from its earliest days occurring within every generation. Wars have helped unite Americans, define their national independence and identity, dramatically expand its territorial area, inculcate a martial spirit from one generation to another, and help stimulate the national economy" (109). De la misma opinión es James Gibson, quien señala que a partir de la década de 1980 surge en la cultura popular estadounidense una proliferación de fantasías guerreras para reafirmar la identidad nacional, provocando que los hombres, los líderes políticos y la sociedad se sientan atraídos por la violencia imaginaria y real (14).

Además de las guerras, la brutalidad de la conquista del Oeste americano se ha solido ver como el origen de la persistencia de la violencia en Estados Unidos. Sin embargo, según Thomas DiLorenzo, la sociedad civil del Oeste americano del siglo XIX no era muy violenta, sino que fue la presencia expansiva del gobierno estadounidense y sus políticas respecto a las poblaciones indígenas las causantes de la violencia (229). De cualquier forma, Richard Slotkin demuestra que se ha mitificado popularmente la conquista del Oeste y el símbolo de la frontera, como se aprecia en su utilización y adaptación para justificar la actuación de los Estados Unidos durante la Guerra Fría y apelar tanto a los estadounidenses conservadores como a los liberales (3-4).

En *El mapa de los afectos*, la cultura de la violencia estadounidense tiene su máxima expresión en el asesinato de Lilian por parte de Gina. Lilian es una mujer de treinta años cuyo esposo se halla fuera del país luchando como soldado en una misión del ejército estadounidense.

Gina cree que Lilian mantiene una relación amorosa con su marido, Greg, porque les ve un día hablando en el supermercado y suele encontrar el coche de él estacionado cerca de la casa de ella. Sin embargo, lo que Gina desconoce es que Greg aparca allí para ir después a un club de alterne, donde pasa muchas tardes debido a su adicción al sexo. Por lo tanto, Gina tergiversa la realidad y decide tomarse la justicia por su mano al sentirse humillada: "Gina sentía que tenía la autoridad moral para ejercer una venganza que representaba su propio sentido de la justicia" (52). Para ello golpea a Lilian en su casa, la mete en el maletero de un coche, le dispara y la entierra en un bosque. Gina piensa que tiene el derecho a defender lo que considera suyo, es decir, su matrimonio, mediante el uso de las armas. Por eso no muestra ningún remordimiento tras matar a Lilian: "le pegó cinco tiros y se quedó tan tranquila" (56). Como Gina usó el coche de su marido para transportar a Lilian y la policía descubre sus visitas al club de alterne, posteriormente él es acusado del asesinato y sentenciado a cadena perpetua. Ante ello, Gina tampoco se muestra arrepentida, sino lo contrario: "extremadamente satisfecha con los resultados de su plan y las consecuencias de su crimen, le pidió el divorcio y se quedó con todo" (59).

Es relevante que este asesinato sea cometido por una mujer en vez de un hombre, ya que de esta manera se ofrece un panorama más complejo de las relaciones de género y se muestra que las mujeres también pueden ser victimarias y partícipes de la violencia contra otras mujeres.[8] Al salir Gina impune del crimen que comete, se critica cómo las instituciones policiales y judiciales pueden obviar realidades y regirse por estereotipos falsos. El homicidio también muestra los peligros que puede acarrear la concepción burguesa y tradicional del matrimonio basada en la monogamia. El sufrimiento de la familia de Lilian, que desconoce qué ha sido de ella, ejemplifica la permeabilidad de la violencia incluso en lugares supuestamente tranquilos y seguros como un pueblo de Iowa. De hecho, con la desaparición de Lilian, su

---

8 En esta línea, en el capítulo significativamente titulado "Feminismo" se critica a las mujeres que adoptan la mentalidad masculina tradicional en los negocios y oprimen a otras mujeres.

esposo Marcus se siente abatido por no haber podido protegerla, sufriendo una violencia más dura que la vivida en los campos de batalla en los que ha luchado como soldado.

El asesinato de Lilian resulta posible por la disponibilidad y posesión de armas en los Estados Unidos, ya que Gina utiliza para su crimen una de las pistolas que su marido tiene en casa. La segunda enmienda de la Constitución del país garantiza a sus ciudadanos el derecho de disponer de armas para la defensa personal y estatal. En Estados Unidos existe una "cultura de las armas" —expresión popularizada por Richard Hofstadter en su ensayo "America as a Gun Culture" (1970)— basada en un apego emocional a ellas debido a la mitificación de la experiencia de la frontera en la conquista del Oeste (Spitzer 19). Junto a ello, la larga tradición de individualismo en la nación provoca dificultades para la regulación de las armas.

La posesión de armas es más común en los hombres blancos que viven en zonas rurales, los veteranos de guerra y aquellos que crecieron con armas en su casa (Spitzer 18). Este es precisamente el contexto demográfico en el que se desarrolla la novela de Merino, en la que numerosos personajes masculinos poseen pistolas. El viejo Curtis y su hijo arreglan armas en su taller de coches y también las coleccionan. Tanto ellos como Tom utilizan las armas para la caza, actividad que, de acuerdo con Richard Spitzer, constituye uno de los componentes centrales de la cultura de las armas, especialmente en el ámbito rural (20).

Merino ha manifestado en entrevistas que en Estados Unidos está muy presente el ambiente militar: "Estados Unidos es un país fuertemente militarizado. Un país que es imperio, que tiene una proyección" (Ailouti). En su poesía también ha reflejado esta opinión, como se aprecia en el poema "La pequeña América" de *Los días gemelos*, en el que rechaza la cultura de las armas asociada al patriotismo estadounidense: "Yo vivo en la ciudad / con la espalda torcida / de tanto negarla, / por no querer besar su arrugada bandera / ni entonar la canción / de sus balas" (31).[9]

9 En el poema "Disparos", del mismo poemario, Merino manifiesta el temor que le producen las armas: "Conozco un sonido / que llena de pájaros el cielo. [...] /

El nacionalismo estadounidense se configura especialmente por medio de su ejército, del que forman o han formado parte numerosos personajes masculinos de *El mapa de los afectos*. Su participación en diversas guerras en el extranjero como soldados provoca graves secuelas físicas y emocionales, tanto en ellos como en sus familias. Se critica así el militarismo del país y sus intervenciones armadas en otras naciones a lo largo de la historia, basadas en el principio del excepcionalismo americano, que implica que Estados Unidos se vea a sí misma como el modelo de libertad para el resto del mundo y considere que los demás países estarían en una mejor situación si siguieran su ejemplo (Restad 229).

La novela de Merino revela que la realidad cotidiana de los soldados y sus esposas difiere de la imagen idílica de Estados Unidos como salvadora del mundo. Por ejemplo, Lilian vive constantemente afligida por el temor de que su marido caiga herido: "Que Marcus, su marido, estuviera lejos luchando durante tantos meses en esa guerra del desierto era el motivo de su angustia cotidiana" (43). Por su parte, Rita tuvo que criar a su hija sola porque su esposo murió torturado en una batalla: "A tu pobre padre lo mataron en una guerra a la que no quería ir, fue carne de cañón" (158). Por ello manifiesta una actitud antibélica: "La guerra de los hombres, ese abismo de odio a donde mandaban a morir a los jóvenes soldados" (163).

Los soldados asimismo padecen daños físicos y psicológicos al regresar de los campos de batalla. Las cicatrices corporales de Tom atestiguan su participación en una guerra donde sufrió "unas torturas inolvidables" (67). Sus recuerdos de los episodios bélicos revelan la persistencia del trauma: "en aquel bosque donde todos quedaron descuartizados por las bombas y solo él sobrevivió durante días bebiendo el agua de los charcos y comiendo las raíces amargas de la maleza" (67). James, el hijo de Lilian, sufre una circunstancia similar cuando viaja con las tropas iraquíes para ayudar en la reconquista de Mosul y es herido de gravedad, perdiendo sus piernas: "Estaba mutilado y

---

El miedo suena despacio / y se eleva por el aire / y nos traga lentamente / con el vuelo de los pájaros" (48).

malherido, y era el único superviviente de una sangrienta emboscada" (203-204).

Tanto Tom como James se alistan en el ejército por la cultura militar en la que han crecido, la cual les lleva a idealizar las guerras porque implican la promesa de la masculinidad y la admiración de la sociedad. De niño, Tom jugaba a ser soldado, queriendo emular a los que lucharon en la guerra del Peloponeso: "Jugaba durante horas a fingir las luchas cuerpo a cuerpo de aquellos guerreros que se refugiaban en un escudo y combatían con su espada hasta el agotamiento" (65).[10] También de adolescente le gustaba tirar al blanco con su pistola. Por su parte, por medio de los videojuegos James va aprendiendo los mecanismos de la violencia y posteriormente se convierte en soldado para seguir la estela de su familia: "Su abuelo había estado en la guerra del Vietnam y su padre era otro gran luchador de la guerra de Irak" (199). Para James alistarse en el ejército implica continuar la tradición familiar y la constatación de su masculinidad: "Eliges ser soldado desde la insignificancia rabiosa de la adolescencia porque quieres pertenecer al sentimiento pleno de los hombres valientes" (199).

En el caso de James se aprecia el poder de la patrilinealidad, es decir, la transmisión de los valores de la masculinidad hegemónica de padres a hijos varones. Diversos investigadores han señalado cómo los padres tienden a reforzar los estereotipos de género en sus hijos para que adopten las normas masculinas culturalmente valoradas. Jacob Bucher indica que los hijos aprenden a ser masculinos no solo por lo que sus padres les dicen, sino también por lo que estos hacen, convirtiéndose en referentes e incluso en modelos idealizados de su masculinidad (224). Esto le sucede a James, quien ya desde niño adopta el carácter taciturno de su padre tras la desaparición de su madre: "Los semblantes del padre y del hijo mayor eran casi idénticos. [...] Sobre

10 Uno de los temas recurrentes en la obra de Merino es su preocupación por la infancia y la importancia de la educación. En el poema "Juegos de niños", del poemario homónimo, Merino describe la soledad de los niños estadounidenses, sus familias desestructuradas y el ambiente violento que les rodea: "sus padres se han perdido, / sus abuelas les cuidan con rezos y suspiros, / y una bala perdida les roza la inocencia / dejando una señal en la pared" (15).

todo en el niño que, al igual que el padre, parecía querer conjurar la ausencia de Lilian con un mutismo helador" (31).

El talante serio de James y de su padre Marcus resulta común en los otros personajes masculinos, que también se presentan como solitarios, silenciosos y poco expresivos. Como indica Tony Silva, los hombres estadounidenses del ámbito rural suelen practicar tareas físicas como la caza y actividades al aire libre, poseen actitudes que contribuyen a la desigualdad entre hombres y mujeres y no tienden a mostrar sus sentimientos (4). La pérdida de poder adquisitivo de los varones blancos de clase media debido a la crisis económica, la ruptura de la promesa del "sueño americano" y los avances sociales del feminismo y los movimientos de las minorías raciales han provocado, de acuerdo con Michael Kimmel, que estos hombres se sientan frustrados al perder sus privilegios y se aferren a nociones conservadoras de la masculinidad, mirando al pasado para reclamar formas de vida tradicionales (15). Esto se aprecia en la novela en personajes como Greg, que actúa como un "macho desbocado" con las mujeres jóvenes (14) y se irrita fácilmente por su situación laboral; el viejo Curtis, que recuerda nostálgicamente los "tiempos en que los niños se hacían hombres con un rayo" (92); y Marcus, que se vuelve alcohólico por la "impotencia reconcentrada" que siente al perder a su mujer mientras estaba luchando en el ejército (199).

El párroco de una de las iglesias del pueblo es seguramente el personaje masculino que más claramente representa el rechazo de los avances hacia una sociedad más igualitaria, ejemplificando el fanatismo religioso estadounidense y su pensamiento reaccionario. Sus sermones "inyectados en rabia" (122) anunciando castigos apocalípticos por los pecados de la gente y las críticas a una vecina del pueblo, "que estaría ardiendo en el infierno" (125), manifiestan la violencia institucional de la religión extremista. El episodio en el que el párroco se presenta en casa de Marcela y la viola brutalmente conecta el fanatismo religioso con la violencia sexual contra las mujeres y el odio racial. El párroco parece considerar a Marcela como una amenaza a su comunidad por ser una mujer migrante de otra raza, estereotipándola como hipersexual y culpándola de incitar al pecado: "murmuraba que era una pecadora inmunda [...] porque ella tentaba a sus feligreses con ese

culo" (126). Por medio de su violación busca, por tanto, subyugarla y reafirmar su poder sobre ella. Como señala Susan Brownmiller, la violación es el principal mecanismo del que dispone el hombre para imponer su voluntad y generar terror en la mujer (14-15). Catharine MacKinnon también indica que la violación puede ser un medio de venganza o castigo contra todas las mujeres o mujeres específicas (335), en este caso, las migrantes.

Sin duda, esta escena de agresión sexual es la más impactante de la novela por la descripción detallada de la saña del párroco y los efectos devastadores en Marcela, tanto físicos como psicológicos: "Estaba sangrando, tenía la sensación de que la habían roto por dentro" (127). El párroco abusa de ella aprovechándose de su situación de indefensión como mujer migrante indocumentada, amenazándola de muerte si le cuenta a alguien lo sucedido. Marcela considera revelárselo al señor Curtis, para quien trabaja cuidando a su padre, e incluso imagina coger una de sus pistolas para matar al párroco, pero al final no hace nada ni le confiesa a nadie la violación, seguramente por temor a que no la crean o a que la deporten. Joaquín Saravia indica acertadamente que Marcela actúa como una esclava comunitaria del pueblo y que ella misma ha interiorizado su explotación y percepción de inferioridad como un mecanismo de defensa (52). Su actitud coincide con la de otras mujeres latinas migrantes en el Medio Oeste que, según Elithet Silva-Martínez, no comparten con nadie que son víctimas de la violencia machista por miedo a ser deportadas, discriminadas o asesinadas (529).

Al final, el tornado que pasa por el pueblo devasta la iglesia en la que está el párroco, este resulta decapitado y el viento provoca que su cabeza llegue a engancharse en la puerta de la casa donde se halla Marcela. Por medio de este episodio inverosímil, el victimario de Marcela recibe su merecido castigo. Rivas Hernández interpreta estos hechos poco creíbles como ejemplo de justicia poética que sirve para subrayar el componente de ficcionalidad de la obra (57). Lo mismo se podría decir sobre la tía Claire, una mujer "tóxica" que cree en un Dios castigador y condena constantemente las vidas de sus familiares (144) y que termina muriendo al caerse por las escaleras de su casa.

El fanatismo del párroco es común en diversos grupos religiosos estadounidenses como Identidad Cristiana, que promueven el racis-

mo y la supremacía blanca utilizando teorías conspiratorias y un estilo paranoico propios de la extrema derecha al presentar al mundo al borde del apocalipsis debido a las amenazas constantes de las fuerzas del mal (Barkun 129). Sus seguidores tienden a buscar víctimas a las que culpar por los problemas existentes en el país y en el mundo. Como le sucede a Marcela, los delitos de odio por motivos religiosos se deben a prejuicios y estereotipos culturales. Mokhtar Ben Barka los considera una forma de terrorismo porque no atacan solo a la persona, sino a una religión, una forma de vida e incluso a toda una comunidad que los victimarios juzgan peligrosas para la civilización cristiana o su concepción de los Estados Unidos (111). En el Medio Oeste, en opinión de Adam Ochonicky, existe una "violencia nostálgica" que busca regular por medio de acciones los comportamientos, identidades y apariencias físicas de las personas para que se adecuen al pasado idealizado y conservador de la región (14).

La violencia sexual contra la mujer también se muestra en la novela a través de Emily, una joven que, para poder pagar su adicción a las drogas, trabaja como prostituta en un club de alterne. Sin embargo, siente un profundo aborrecimiento por los hombres con los que mantiene relaciones sexuales, a los que describe como "egoístas y miserables", poseedores de una "masculinidad apestosa" (70). Los hombres casados que se acuestan con las chicas del club son un ejemplo de la doble moral e hipocresía que existe en la sociedad del Medio Oeste: "Hombres de matrimonios eternos de casi tres décadas que presumían de la santidad de sus esposas mientras trataban de alcanzar el orgasmo" (70). La situación de Emily, que desea cambiar de vida pero tiene numerosas dificultades para ello, revela cómo la violencia institucional afecta especialmente a las mujeres de escasos recursos económicos.

Retornando a España: los abrazos

Aunque en *El mapa de los afectos* predomina la cultura de la violencia, también se presenta la bondad de los habitantes del Medio Oeste al cuidar y preocuparse de otras personas. Como el propio título de la novela indica, a lo largo de la narración diversos personajes dan

muestras de su amabilidad. Por ejemplo, Alfredo, que trabaja como camarero en el club de alterne, ha salido del alcoholismo y ofrece su apoyo a Emily; el señor Curtis se preocupa de su padre; Rita acoge a Aurora, recoge animales abandonados y apoya a su hija Diana cuando le despiden del periódico; Maggie Curtis siente compasión por la madre de Lilian; Irene busca las cualidades positivas de su tía Claire a pesar del odio que emanaba; y Diana ayuda a Eloy, su compañero de trabajo, a desprenderse de las garrapatas.

El encuentro casual entre Adam y su antigua maestra Valeria en el sur de España en el epílogo significativamente titulado "Los abrazos" simboliza la trascendencia del afecto entre las personas, aunque narrativamente resulta precipitado y poco verosímil tras quince años sin verse. La última frase del epílogo explicita asimismo la importancia de la bondad del ser humano para combatir la violencia existente en la sociedad: "La gente buena tiene un don para irradiar cariño, para producir campos de fuerza donde poder cobijar a los demás, y en parte gracias a esas personas y a la constancia de sus gestos amables, la humanidad todavía no se ha extinguido" (217). La obra se cierra, por lo tanto, con una visión de la bonhomía como una cualidad imprescindible en el mundo, como indica la autora en una entrevista: "La actitud de los seres humanos que entienden al otro, las que hacen que preservemos hacia lo luminoso, hacia lo vitalista y hacia lo bueno. La bondad como una materia prima indispensable" (Reinosa).[11]

Este enfoque optimista se aprecia también en los desenlaces positivos de algunas de las historias: Emily logra salir de la prostitución y trabajar como crupier en un casino, Marcus deja la bebida y se convierte en un buen padre dedicado a cuidar a James, su hijo Adam no se hace soldado, sino que logra una beca para estudiar en la universidad, Diana encuentra otro trabajo de periodista tras ser despedida, y Samuel parece hallar un sentido a su vida cuidando los animales de la granja de Rita. Ahora bien, los dos personajes que más claramente

11 En el poema "Curiosidad", de *Los buenos propósitos* (2015), Merino también manifiesta este mensaje humanitario y de bondad: "En esta imperfección de los afectos / habita la mirada más pura, / como el agua transparente / de los bautizos" (14).

deciden dar un giro en sus vidas para alcanzar la felicidad son Valeria y Aurora. Valeria se separa de su marido durante su luna de miel en España y encuentra el amor en Almería, donde se queda a vivir dedicándose a ayudar a los migrantes africanos que llegan a las costas españolas.

Por su parte, Aurora Altano se prepara para regresar a España tras vivir cinco años en Des Moines por motivos laborales, ilusionada por sus planes de dejar su trabajo en la empresa y comenzar una nueva vida en el campo. Valeria y Aurora manifiestan la capacidad de reinventarse y la necesidad de arriesgarse para ser feliz. La caracterización onomástica de Aurora Altano, tanto en el nombre como en el apellido, apunta al comienzo de una nueva etapa vital que posibilite el crecimiento personal y el ascenso hacia la felicidad de la persona. Esta reinvención está relacionada con el símbolo de las semillas que recorre toda la novela. Como el título de uno de los capítulos indica, es "El tiempo de las semillas", es decir, de sembrar simientes para regenerar el mundo y la existencia de cada persona.

El desplazamiento o regreso a España de Valeria y Aurora y la felicidad que han alcanzado o planean lograr en ese país se pueden interpretar como una salida al ambiente de violencia del Medio Oeste estadounidense. La propia autora ha admitido el componente nostálgico por su país nativo: "Hay una gran nostalgia por España en la novela, hasta el punto que mando a personajes a España, que van a España. Y hay personajes españoles que van a América y que viven en América que quieren volver. Entonces allí he hecho pequeños homenajes a mi realidad diaspórica" (Ailouti). Las nuevas vidas de Valeria y Aurora tras abandonar Estados Unidos manifiestan que la potencia americana y, en concreto, el Oeste del país, ya no constituyen la tierra de las oportunidades de las generaciones pasadas, la tierra de promisión de los migrantes europeos. El sueño americano no existe para los personajes de esta novela, que mayormente llevan una vida modesta en la Iowa rural. Su triunfo no consiste en la obtención del éxito profesional o los bienes económicos, sino en su humanidad y cuidado mutuo.

El mapa de los afectos revela que Estados Unidos no está conformado solo por las grandes metrópolis de la cultura popular, sino también por las grandes extensiones de tierra del Medio Oeste con poca densi-

dad de población. En esas zonas rurales también está presente la cultura de la violencia, a pesar de la supuesta tranquilidad y amabilidad de sus habitantes. Esa violencia, tanto personal como institucional, emerge como resultado del individualismo y la justicia personal, la posesión de armas y el alistamiento en el ejército, la patrilinealidad que transmite los valores de la masculinidad tradicional de padres a hijos, el fanatismo religioso, la resistencia al cambio social, el odio racial y el consumismo neoliberal. Así, la violencia se manifiesta en la novela por medio de acontecimientos como un asesinato por motivos pasionales, las graves secuelas que padecen los veteranos de guerra, una violación de una mujer migrante y la explotación de una trabajadora del sexo. En gran medida, estos hechos se deben al acentuado binarismo de género en el Medio Oeste rural, basado en la clara diferenciación entre los papeles de los hombres y de las mujeres en la sociedad. La obra de Merino también critica duramente la hipocresía o doble moral, presente en los hombres casados que presumen de sus familias pero mantienen relaciones sexuales extramatrimoniales y en los fanáticos religiosos que, en vez de hacer el bien, extienden el odio condenando a todo aquel que no siga sus normas morales. Frente a esta violencia generalizada, la autora propone en esta novela la bondad y la preocupación por los demás como medidas necesarias para construir una sociedad más igualitaria y humana.

Bibliografía

AILOUTI, Marta. "Ana Merino: 'Hay una gran nostalgia por España en mi novela'". *El Cultural*, 7 de febrero, 2020.

ÁLVAREZ, Josefa. "La poesía de Ana Merino, crisol de voces de mujer". *Mentiras verdaderas: autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea*. Eds. Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero. Sevilla: Renacimiento, 2016, pp. 213-234.

ANDERSON, J. L. "Introduction". *The Rural Midwest since World War II*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2014.

BARKUN, Michael. "Racist Apocalypse: Millenialism on the Far Right". *American Studies*, vol. 31, n.º 2, 1990, pp. 121-140.

Ben Barka, Mokhtar. "Religion, Religious Fanaticism and Hate Crimes in the United States". *Revue Française d'Études Américaines*, n.º 110, 2006, pp. 107-121.

Brownmiller, Susan. *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Simon and Schuster, 1975.

Bucher, Jacob. "'But He Can't Be Gay': The Relationship between Masculinity and Homophobia in Father-Son Relationships". *The Journal of Men's Studies*, vol. 22, n.º 3, 2014, pp. 222-237.

Del Pino, José Manuel. "Introducción". *America the Beautiful. La presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea*. Ed. José Manuel del Pino. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 15-27.

DiLorenzo, Thomas. "The Culture of Violence in the American West. Myth versus Reality". *The Independent Review*, vol. 15, n.º 2, 2010, pp. 227-239.

Gibson, James William. *Warrior Dreams: Violence and Manhood in Post-Vietnam America*. New York: Hill and Wang, 1994.

Gómez López-Quiñones, Antonio. "La primera poesía de Ana Merino: Viajes y destierros". *Letras Peninsulares*, vol. 16, n.º 2-3, 2003, pp. 847-870.

González-Allende, Iker. *Hombres en movimiento: Masculinidades españolas en los exilios y emigraciones, 1939-1999*. West Lafayette: Purdue University Press, 2018.

Johnson, Michael L. *Hunger for the Wild: America's Obsession with the Untamed West*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.

Kimmel, Michael. *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*. New York: Nation Books, 2015.

Leonard, Ira y Christopher Leonard. "The Historiography of American Violence". *Homicide Studies*, vol. 7, n.º 2, 2003, pp. 99-153.

MacKinnon, Catharine A. "Sexuality, Pornography, and Method: Pleasure under Patriarchy". *Ethics*, vol. 99, n.º 2, 1989, pp. 314-346.

Merino, Ana. *Los días gemelos*. Madrid: Visor, 1997.

— *La voz de los relojes*. Madrid: Visor, 2000.

— *Juegos de niños*. Madrid: Visor, 2003.

— "El viaje perpetuo". *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo, 1975-2008*. Eds. Carlos X. Ar-

davín Trabanco y Jorge Marí. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011, pp. 77-79.
— *Los buenos propósitos*. Madrid: Visor, 2015.
— *El mapa de los afectos*. Barcelona: Destino, Colección Booket, 2021.
MONTES, Amelia María de la Luz. "Latina/o Studies and Ethnic Studies in the Midwest". *The Latina/o Midwest Reader*. Eds. Omar Valerio Jiménez *et al*. Urbana: University of Illinois Press, 2017, pp. 156-166.
OCHONICKY, Adam R. *The American Midwest in Film and Literature: Nostalgia, Violence and Regionalism*. Bloomington: Indiana University Press, 2020.
REINOSA, Andrea. "Ana Merino: 'Hasta que no cumplí los cuarenta y tantos, no me sentí preparada para la novela'". *El Español*, 22 de mayo, 2021.
REPPAS, Maria. "There Is No Such Thing as 'Iowa Nice'". *Press-Citizen*, 3 de abril, 2021.
RESTAD, Hilde. *American Exceptionalism: An Idea that Made a Nation and Remade the World*. London: Routledge, 2014.
RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión. "Otra forma de hacer novela hoy. *El mapa de los afectos* de Ana Merino". *Teoría de la novela: pasado, presente y futuro*. Eds. Raquel Gutiérrez Sebastián *et al*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 45-58.
SARAVIA, Joaquín. "Tornados cotidianos: mujeres y violencia en el Oeste americano a través de *El mapa de los afectos* de Ana Merino". *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, vol. 18, 2020, pp. 39-58.
SHAW, Nicole. "'Iowa Nice' is a Myth. Anti-social Progress and Anti-intellectualism Are the Reality". *The Gazette*, 15 de mayo, 2021.
SILVA, Tony. "Masculinity Attitudes Across Rural, Suburban, and Urban Areas in the United States". *Men and Masculinities*, 2021, https://doi.org/10.1177/1097184X211017186.
SILVA-MARTÍNEZ, Elithet. "El Silencio: Conceptualizations of Latina Immigrant Survivors of Intimate Partner Violence in the Midwest of the United States". *Violence Against Women*, vol. 22, n.º 5, 2016, pp. 523-544.

Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.
Spitzer, Robert. *The Politics of Gun Control*. 8th ed. New York: Routledge, 2020.
Villaluenga, Yolanda. *Ann Arbor*. Madrid: Demipage, 2012.

Pioneras (Coma, 2020): un wéstern español entre lo nuevo y lo viejo, entre el New y el Old West[1]

Amaia Ibarraran-Bigalondo
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
(UPV/EHU)

El objetivo de este trabajo es el de analizar la representación del "lo viejo" y "lo nuevo", del "Viejo Oeste" y el "Nuevo Oeste", en *Pioneras*, novela de la escritora y periodista catalana Silvia Coma, publicada en 2020. Para ello, se propondrá una aproximación a los conceptos "Viejo y Nuevo Oeste" como marco teórico en el que inscribir el análisis

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PGC2018-094659-B-C21); FEDER; y del grupo consolidado del Gobierno Vasco (Departamento de Educación, Universidades e Investigación/Hezkuntza, Unibertsitate eta Ikerkuntza Saila, IT 1026-16, IT 1565-22).

de la obra. Así, se tratará de observar si la novela de Coma reproduce la mitología clásica del Oeste americano, proveniente mayoritariamente de las novelas de quiosco y el género wéstern cinematográfico, o se alinea con las teorías de los historiadores del Nuevo Oeste, proporcionando una visión más contemporánea de este espacio geográfico, así como de la idea del Oeste.

Silvia Coma (Barcelona 1990) es periodista y escritora, y *Pioneras* es su segunda novela, precedida por *Aún está oscuro* (2018). La editorial La Esfera de los Libros, que publica la novela, la describe como "Una apasionante saga familiar sobre las españolas que llegaron al salvaje Oeste. A través de cuatro generaciones, *Pioneras* narra la historia de un linaje de mujeres que tuvieron que arriesgarlo todo para hacerse un lugar en el corazón de una tierra salvaje donde la ley se escribía con sangre" (*Pioneras*). Y la resume en los siguientes términos:

> A mediados del siglo xix, la familia Ferrer decide dejar España y emigrar a Nuevo México: una tierra repleta de nuevas oportunidades y promesas de futuro. Sin embargo, tras asentarse en la frontera, la vida de María Ferrer da un vuelco cuando asesinan brutalmente a sus padres y a su hermano y secuestran a su hermana Isabel.
>
> Dispuesta a hacer todo lo posible para encontrarla, María se hace pasar por un hombre y se une a un grupo de buscadores que se dedican a rescatar cautivos de las tribus indias. Pero adentrarse en ese mundo tiene un precio. Cabalgando con ellos se verá obligada a enfrentarse a enemigos feroces y será testigo de todo tipo de horrores, pero también de bellos instantes que cambiarán su vida para siempre (*Pioneras*).

La mera presentación por parte de la editorial de la novela de Coma reproduce algunos de los mitos y/o estereotipos más recurrentes en torno al Oeste. Términos y conceptos tales como "el salvaje oeste", "una tierra salvaje donde la ley se escribía con sangre", "una tierra repleta de nuevas oportunidades y promesas de futuro", "la frontera", "buscadores que se dedican a rescatar cautivos de las tribus indias", "cabalgando" y/o "enemigos feroces", sitúan al lector de la obra en una conceptualización y descripción del Oeste americano que reproduce la representada en "las novelas del Oeste" y "las películas de indios y vaqueros" que obtuvieron gran popularidad en la España de mediados del siglo xx.

El género del Oeste alcanzó su apogeo en España en términos de recepción durante la primera mitad del siglo xx. Esta época, marcada sociopolíticamente por la dictadura del general Francisco Franco, fue esencial para el desarrollo y consolidación de un género, que, en forma de "novelas de quiosco y películas del Oeste", favoreció la creación y asimilación de "la idea del Oeste americano" que pronto se estableció como real en el imaginario colectivo español. El Oeste proporcionaba una clara sensación de evasión para los lectores españoles y personajes tan lejanos como Buffalo Bill, cuyas aventuras fueron recogidas en una colección iniciada por la editorial Sopena en el año 1910 (Eguidazu 274), alcanzaron gran popularidad en la España de mediados del siglo xx, junto con la obra de autores como Zane Grey, entre otros. Así, el imaginario en torno al Oeste norteamericano como un lugar árido donde las fuerzas del bien (personificadas en los colonos de origen europeo) y el mal (representadas por los indios) colisionaban, fue paulatinamente permeando entre los lectores españoles de novela popular del Oeste. Cabe destacar, sin duda alguna, la obra de Marcial Lafuente Estefanía y José Mallorquí, con su saga en torno a El Coyote. Esta idea cuasi-mitológica se vería posteriormente reforzado por las populares "películas de indios y vaqueros".

Tal y como ha sido mencionado, el impacto del wéstern cinematográfico vino directamente avalado por el éxito de la novela popular del Oeste. Este género se desarrolló no solo a través del cine, sino también de la televisión, fenómeno de masas que influyó directamente en la creación del imaginario colectivo en torno al Oeste en España. En unas décadas en las que la incursión ideológica del Estado en la parrilla televisiva era obvia, el wéstern proporcionaba un material de evasión y entretenimiento inofensivo y, además, proponía un contexto moral e ideológico que de algún modo encajaba con el del régimen. Los valores del bien y el mal, la civilización y el salvajismo, la justicia y la barbarie, e incluso la supremacía del hombre blanco se convirtieron así, en postulados que el género ofrecía y que eran fácilmente transferibles a la ideología imperante del momento. Así las cosas, el imaginario acerca del trabajo, la bondad, la justicia y el derecho adquirido de los pioneros fue estableciéndose como consustancial a la esencia

del Oeste americano entre las audiencias españolas de mediados del siglo xx.

The Old West/The New West: una breve aproximación teórica

La influencia de la representación del Oeste norteamericano en la cultura popular (literatura, cine, televisión) ha creado una imagen mítica de este espacio geográfico y sociocultural. Esta, directamente relacionada con la llegada de los primeros pioneros blancos, tenía una fundamentación sociohistórica en la teoría de la frontera que Frederick Jackson Turner desarrolló en el año 1893. Una vez cerrada la frontera tras el avance de los pioneros hacia el Oeste, guiados por la ideología del Destino Manifiesto, Turner la describió como esencial para la consolidación de la democracia americana, y de sus instituciones, y por ende, de la civilización occidental (Jones y Wills 39). Paulatinamente, el avance hacia el Oeste adquirió estatus de mito, el de "la conquista del Oeste", hasta el punto de convertirse en un mito fundacional, el de la creación de la nación estadounidense. Y así fue representado y exportado a través de la cultura popular, y posteriormente asimilado por las audiencias españolas (entre otras), como una "verdad histórica".

Este Oeste mítico, el "Viejo Oeste", se describió como un espacio monolítico tanto en cuanto a su geografía física como a la humana: como un espacio árido e inhóspito en el que los sufridos pioneros blancos tenían que luchar por sobrevivir, azotados por una naturaleza salvaje e incontrolada, así como por el acecho de los salvajes y cruentos indios. Del mismo modo, su construcción giraba siempre en torno al continuo conflicto entre los ejes del bien y del mal (personificados en los colonos blancos y los indios salvajes, respectivamente).

En las últimas décadas, la revisión de la representación de este espacio y de su carácter mítico ha demostrado que el Oeste norteamericano era un lugar diverso, donde personas de diferentes orígenes, lenguas y características etno-raciales vivían e incluso coexistían, un Oeste en continuo proceso de evolución y desarrollo, rizomático e

híbrido (Campbell 2008), donde los movimientos de personas no se sucedían únicamente del Este hacia el Oeste, sino que eran multidireccionales y diversos (Clifford 1997), dando pie a un espacio sociocultural híbrido y multicultural, donde convivían mujeres, hombres, indios, europeos, suramericanos, africanos, etc. (Limerick, 1999).

La aproximación que propone este trabajo a la obra de Silvia Coma, *Pioneras*, se articula en torno a este contexto y a estas dos concepciones del Oeste. Por un lado, la del "Viejo Oeste", un lugar árido y predominantemente rural, en el que el pionero blanco, simbolizado en la cultura popular en la imagen del *cowboy* solitario, ha de luchar contra su entorno por su propia supervivencia y, por ende, por la de su cultura: por la civilización y la justicia, atacada frontalmente por los indios salvajes. Por otro lado, la de un "Nuevo Oeste", diverso y no necesariamente rural, un espacio habitado por hombres y mujeres de diferentes procedencias. Es un Oeste plural, en continuo desarrollo, en el que los habitantes blancos luchan por imponer su cultura y civilización, justificando, de este modo, el exterminio físico, cultural y simbólico de los primeros habitantes del lugar: los nativos americanos. Esta denominación aúna a comunidades de orígenes, tradiciones y formas de vida diversas, y generalmente alejadas de las representadas por la cultura popular en torno al Oeste americano, que los convirtió en meros estereotipos. Así, el estudio de la obra de Coma girará en torno a tres ejes fundamentales, directamente relacionados con el imaginario colectivo en torno al Oeste norteamericano: la representación del espacio, la construcción del "Otro" (el nativo americano) y, finalmente, la expresión de los valores fundamentales relacionados con el Oeste, tales como el valor, la justicia, y/o el honor, atributos afines al imaginario en torno a la masculinidad en el Oeste norteamericano representada por el *cowboy*.

El Oeste de *Pioneras* y su espacio

La novela de Coma comienza en Blanes, cuando las hermanas Ferrer, y en particular Isabel, hermana mayor de María, mirando al mar, presienten que el viaje que van a emprender les traerá dolor y sufrimiento:

> el mar embravecido azota la gran roca de Sa Palomera con una fuerza feroz. Sopla el viento; las gaviotas alzan el vuelo graznando, para que el agua no las arrastre consigo hasta lo más hondo, hacia esa zona desconocida del océano que permanece oculta bajo metros y metros de paredes de agua, y que solo los peces y los muertos, de los que hablan las leyendas conocen (11).

Del mismo modo, el Oeste llevará a la familia Ferrer hacia una zona desconocida que los arrastrará hasta lo más hondo de la naturaleza humana. Así, la novela establece un claro paralelismo entre el imaginario acerca del Oeste como un lugar agresivo y en el que la lucha por la supervivencia es indispensable y la fiereza del mar de Blanes, que, por el contrario, les es familiar. Sin embargo, será la belleza del lugar y la oportunidad de una vida nueva las que empujarán a los Ferrer a emigrar a Nuevo México. En palabras de su amiga de Blanes Emilia, la grandeza de la naturaleza del desierto evoca sensaciones similares a las producidas por el océano. Explica que

> hay algo parecido entre los dos, una majestuosidad, una grandeza que hace que todo el resto sea insignificante. […] Si estuvieras aquí, comprenderías mi fascinación. La tierra se extiende sin fin en el horizonte. Cuando cae la noche se escuchan los aullidos de los coyotes. Sé que te encantaría. Es un lugar salvaje, libre y hermoso. […] Familias procedentes de toda Europa construyen sus nuevas casas aquí. Viven de las reses o de los cultivos. Y lo más bonito es que todo el mundo quiere ayudar (24).

Las palabras de Emilia responden, sin duda, a la imagen mítica del Oeste, un lugar salvaje, en el que las personas experimentan un renacimiento, un lugar libre y lleno de oportunidades, puro y no corrupto, sin horizontes ni límites reales y simbólicos. Del mismo modo, la imagen de la comunidad como eje vertebrador de la vida en el Oeste responde a la idea expresada por Donald Worster en torno a la naturaleza de sus "primeros" habitantes, a quienes describe como:

> a simple, rural people coming into a western country- an ordinary people moving into an extraordinary land, as Robert G. Athearn has put it-and creating there a peaceful, productive life. In this great, good place, hu-

> man nature was supposed to rise out of its old turpitude and depravity to a new dignity. Sturdy yeoman farmers would have here the chance to live rationally and quietly, free of all contaminating influences. By the millions they would find homes in the undeveloped vastness stretching beyond the settlements, bring life to the land and turning it into the garden of the world. Never mind that much blood would have to be shed first to drive out the native peoples; the blood would be on others' hands, and the farmers would be clean, decent folk dwelling in righteousness (7-8).

Así, los conceptos de un paisaje sublime que ofrece unas oportunidades únicas, y una vida pacífica en comunidad definen la esencia del Oeste de Coma, al menos hasta la aparición del salvaje enemigo representado por "los indios".

Más allá de estas descripciones generales acerca del Oeste como un lugar sublime y bello, la novela proporciona otras más concretas, en particular, del desierto. La partida de María (ahora Manuel) con los buscadores, la adentrará en la realidad del desierto, un lugar de vida y muerte, donde la supervivencia del ser humano es ardua. Representaciones tales como "el desierto, en su monótona vacuidad, se extendía ante nosotros con una calma inquietante" (71), se suceden a lo largo de la novela.

La idea de la inmensidad, la paz y la belleza del paisaje del Oeste predomina en la novela de Coma, hecho que se alinea con la imagen representada en las manifestaciones culturales relacionadas con el Oeste americano que las audiencias españolas han asimilado como únicas. Se trata de un Oeste colosal y extraordinario, majestuoso, excepcional. Sin embargo, esta belleza se ve alterada (en el imaginario colectivo en torno a este espacio) por la presencia agresiva de los seres humanos, y en particular, por los "indios salvajes".

El Oeste de *Pioneras* y sus habitantes

La representación clásica de los habitantes del Oeste americano establece, en términos generales, la existencia de tres grupos diferenciados: la de los colonos/nuevos habitantes que viven en comunidades organizadas/civilizadas (en pueblos), la de los *cowboys* solitarios

y la de los indios salvajes. La novela de Coma reproduce fielmente la existencia de estos tres colectivos. El comienzo de la novela describe una vida incipiente en comunidad, y reproduce la descripción proporcionada por Worster de los primeros pioneros, que basan su economía en el sector agrario mayoritariamente. Del mismo modo, y tras la masacre producida aparentemente por los indios, se describen las figuras estereotípicamente relacionadas con la vida en el Oeste: por ejemplo, la del *sheriff* Ward, con el que María no mantiene una buena relación. Por un lado, el *sheriff* no aprueba la actitud "masculina" de María. Esta, por su parte, es consciente de que el *sheriff* simboliza la corrupción del Oeste por parte del ser humano, y en concreto, por sus intereses políticos y económicos. Así, describe que "el sheriff había hecho lo suficiente para cumplir con la ley y para quedar bien ante los habitantes del pueblo; no iba a hacer nada más aparte de lo estipulado. La política cada vez ganaba más importancia en el Territorio, sobre todo tras la guerra, y Ward era el hombre indicado para aprovecharse de ello" (59). El *sheriff*, así, se convierte en símbolo de la vanidad y la corrupción, así como de la *agresivización* de un espacio geográfico originalmente puro e incorrupto. Es en este sentido que la novela de Coma muestra un halo de "contemporaneidad", en tanto en cuanto su revisión del concepto del Oeste muestra una descripción más realista que la proporcionada por el mito clásico, en el que el "el mal" procede con mucha frecuencia únicamente de manos de los indios salvajes.

Asimismo, encontramos en esta descripción de la vida comunitaria del Oeste otro aspecto innovador y "pionero" (en el sentido de nuevo/*new*) en la novela de Coma. A diferencia de las representaciones tradicionales del Oeste como un espacio binario, donde la lucha entre blancos (de origen europeo) e indios (representados como comunidades monolíticas y estereotipadas) articula la vida, la novela de Coma da cuenta de la diversidad existente. Así, al presentar a Miguel, pretendiente mexicano de su hermana Isabel, apunta que

> En aquellos tiempos turbulentos en los que los texanos, mexicanos, españoles y emigrantes de diferentes partes del mundo —de razas, culturas y religiones variopintas— convivíamos en un mismo espacio, se

> había desatado el odio entre algunos grupos de texanos que defendían la supremacía del hombre blanco. Se habían producido una serie de linchamientos aislados a familias de ascendencia mexicana, así como a hombres de raza negra. Sin motivo alguno, se les acusaba de cualquier cosa para justificar su muerte.
>
> El terror en la frontera tomaba formas y figures mortíferas: tribus salvajes, criaturas letalmente venenosas, masacres racistas sembraban la incertidumbre entre todos los que levantábamos nuestros hogares sobre la tierra roja (32).

Las palabras de Coma reconocen la pluralidad del Oeste (de "la frontera" en concreto), un espacio en el que habitan (hombres) de origen variado, hecho que, por la intrínseca corrupción del ser humano (por motivos de poder político y económico) ya apuntada por la autora, viven en un continuo conflicto. Es interesante, así, destacar la evidente revisión que Coma hace del origen de la agresividad y violencia característica de la vida en el Oeste, que en las representaciones tradicionales provenía mayoritaria y únicamente de los nativos americanos, de los indios. En la novela de Coma, esta violencia, además, en un alto grado, es generada por el "hombre blanco" y su autoproclamada superioridad frente al resto de colectivos de orígenes nacionales y étnicos/raciales diferentes que existen en el Oeste/la frontera.

La representación de "los indios" en la novela es ambivalente. Por un lado, se representan del modo tradicional (viejo), como asesinos sin escrúpulos, capaces de ejercer un mal inconmensurable, tal y como cuando se describe la matanza descarnada de la familia de María (Coma 17-18). Por otro, sin embargo, su representación irá tomando un carácter más "realista y fidedigno", a través de las descripciones de Cole McCallister y Raunders, los dos buscadores con los que se adentrará en el desierto en busca de su hermana (así como con Jesse, protagonista de la línea romántica de la novela, con quien terminará casándose), que han convivido con los indios a lo largo de su larga y experimentada vida.

La descripción descarnada de la masacre es fiel a las representaciones clásicas de las matanzas producidas por los indios en el Oeste. La inclusión de las flechas en dicha descripción proporciona al lector la clave para concluir que la masacre ha sido perpetrada por indios. Esta

descripción concluye con la reflexión por parte de María de que su vida en la frontera ha cambiado para siempre.

> Las primeras horas después de la masacre, las imágenes del asesinato me atacaban como fogonazos; el rostro desfigurado de mi padre, su cuerpo convertido en trozos de piel glutinosos; el cadáver de mi madre tirado en la casa, con una flecha hendida en la frente, las piernas abiertas de par en par y el sexo manchado de sangre; el cuerpo pequeño y menudo de Daniel, la flecha que le atravesaba el pecho pasaba por mi mente a un ritmo huracanado, tan fugaz que era incapaz de asimilarla, de creer que ya formaba parte de mí y del pasado que determinaría para siempre mi presente y futuro en la frontera (19-20).

Tras este dramático episodio, María se unirá al grupo de buscadores liderado por McCallister, con el que aprenderá, por un lado, a sobrevivir en el desierto, y por otro, a comprender y conocer la diversidad de las comunidades indias que habitan en el Oeste. El profundo conocimiento de McCallister y Raunders de estas tribus, así como el respeto a sus costumbres, proporciona el escenario idóneo para desmontar mitos relacionados con los nativos americanos, tales como su homogeneidad, y su barbarie generalizada. Así, recomendaciones tales como "No te rías de los mitos comanches, Manuel. Tienen más años que cualquiera de nosotros. La naturaleza es sabia, mucho. No lo olvides nunca" (82), en palabras de Raunders, se suceden de forma repetida a lo largo de la novela. Asimismo, y por medio de este personaje, Manuel aprende acerca de sus ritos de muerte, del lenguaje, así como acerca de otros aspectos relacionados con los indios comanches, con los que Randy y McCallister convivieron. De hecho, este último tuvo una relación amorosa con una mujer india, Estrella de la Mañana, su gran amor. Sin embargo, para Manuel, "pensar que McCallister albergaba alguna simpatía por los indios me asqueaba. Con cada hora que transcurría sin Isabel, mi odio por los comanches o cualquiera de las tribus que habitaban en el Llano Estacado se hacía más fuerte" (84-85). Coma hace uso de las enseñanzas de Raunders a Manuel para dar cuenta de una labor de investigación y un conocimiento explícito acerca de la diversidad cultural y antropológica de las diferentes

comunidades nativas americanas (comanches vs. apaches, por ejemplo), dando pie a explicaciones acerca de sus ritos, tradiciones, etc. De este modo, Coma dota a la novela de una modernidad que la hace contemporánea a la revisión de la historia del Oeste llevada a cabo por los historiadores del New West, y la convierte, así, en ejemplo de revisionismo y reconocimiento de la existencia de las tribus nativas americanas en el Oeste, en la frontera, así como de su complejidad y heterogeneidad.

Otro de los aspectos que hace que la novela se desarrolle entre "lo viejo y lo nuevo" está relacionado con su representación de las mujeres. En palabras de Marianne Østensen, "Women in Westerns are frequently shoved aside and marginalised, […] The Western genre engages in elaborating the question of manhood"(2). Sin duda alguna, la protagonista principal de la novela es una mujer, María, quien, para poder desarrollar su objetivo vital, el de encontrar a su hermana, ha de hacerse pasar por un hombre, Manuel. No obstante, existen otras mujeres a lo largo de la novela que harán que esta abandone la representación del "Viejo Oeste" para dotarla de una "novedad" en este aspecto. Así, encontraremos al colectivo de las "chicas de *saloon*", parte del imaginario colectivo acerca del Oeste, el de las mujeres nativas americanas (ínfimamente representadas en la cultura popular en torno a este espacio) y/o finalmente, el de Rosa, la hija de María y Jessee, que en la última parte de la novela cobra protagonismo y se presenta como una mujer libre y empoderada.

Al comienzo de la narración, cuando la familia de María ya se encuentra en Nuevo México (1873), la protagonista lleva una vida "tradicional" a pesar de que en su foro interno,

> Desde niña deseaba haber nacido chico. Durante mi infancia en Nuevo México, siempre que podía, llevaba pantalones y vestía con ropas anchas y holgadas. Solía recogerme el pelo en un moño alto y escondérmelo en el sombrero. Mi cabello era liso y muy fino y resultaba fácil ocultarlo. En el pueblo, cuando me veían vestida así, decían que parecía más un muchachote enclenque que una chica del sur. Si hubiera sido hombre podría montar a caballo a pelo, vestir como me diera la gana, jugar con el revólver y entrar en los locales que quisiera (40).

Las palabras de María describen de forma exacta la división de géneros presente en el Oeste de mediados del siglo xix, definida por el concepto de "The Cult of True Womanhood", la doctrina de las dos esferas. Richard Etulain las describe como aquellas que "called for a man to provide for a living for his wife and family and to protect them from a surrounding amoral and materialistic man's world or outer sphere. The woman's or inner sphere was to be domestic, home-centered, in which she nurtured their children and helped her husband to gain victory over the pressures of his nondomestic sphere" 257). La inevitabilidad de un futuro pactado socialmente para las mujeres y su relegación a un rol y un desarrollo vital ligado a lo doméstico, hacen que María, desde el comienzo de la novela, se presente como una mujer rebelde y en consecuencia, moderna, "nueva". La masacre de su familia permitirá a María desarrollarse "como un hombre" a nivel social, hecho que corrobora su percepción en torno a las oportunidades vitales para las mujeres en el Oeste. María solo puede unirse a los buscadores si es un hombre. A pesar de que Manuel no encajará en el estereotipo de masculinidad representada en la cultura popular en torno al Oeste, simbolizada en la figura del *cowboy* solitario.

McCallister, Raunders y Jesse (de quien María se enamorará y con quien, años después, contraerá matrimonio, fruto del cual nacerá Rosa Amarilla de Texas), así, representan la imagen del hombre libre y solitario. En este caso, son "buscadores. [...] Dedican su vida a buscar cautivos. Uno de ellos es un agente indio, experto en tribus. No conocen el día ni la noche. Cabalgan y cabalgan, más allá del final de los días —respondió y añadió con desdén—: Un estilo de vida que una mujer no puede entender" (36). Sin embargo, María, que ansía la vida libre de los hombres, no solo la entenderá, sino que la compartirá con ellos, como una más.

Esta representación clásica de los buscadores,[2] símbolo de "lo masculino" en el Oeste, se convierte en estereotípica cuando se describe

2 La novela de Coma es un tributo al wéstern *The Searchers/Centauros del desierto* (1956), de John Ford. De hecho, Silvia Coma, en una entrevista para *El Mundo*, afirmó que "La película favorita de mi padre y la mía también es *Centauros del*

por primera vez a Jesse, en una imagen cuasi-cinematográfica claramente reconocible por las audiencias del género. Así,

> En la acera de enfrente, una sombra me llamó la atención; la seguí con la mirada, hasta que se concretó en la figura de un hombre. Creí reconocer a uno de los tres jinetes que habían irrumpido en el funeral. El joven se recostaba en uno de los postes, fumaba un cigarro y se entretenía oteando a las muchachas que pasaban por la calle. Cuando pasaban por delante de él, les guiñaba un ojo con una actitud traviesa que rayaba la desfachatez. Llevaba el sobrero ladeado y apoyaba los pulgares en el cinturón donde guardaba las armas (55).

Jesse será, a lo largo de la novela, el motor de su línea romántica. Se convertirá en confidente y amigo de María/Manuel. La rechazará por sentirse traicionado al descubrir que se trata de una mujer, y finalmente, en un giro tradicional de la novela, sucumbirá al amor y establecerá una relación duradera y estable con María, que le hará abandonar su condición de hombre solitario y desapegado de la sociedad. Por otro lado, al igual que los otros dos buscadores, McCallister y Randy, se convertirá en el hilo conductor de la "puesta en valor" de las comunidades indígenas, ya que, al igual que los anteriores, ha vivido con ellos, en este caso, desde niño.

Por último, es interesante destacar la forma en el que las mujeres del Oeste se construyen (y viceversa) en oposición a las mujeres indias que aparecen en la novela o sobre las cuales se proporciona información (desde el punto de vista de los blancos/europeos). En este caso, María observa a las mujeres indias y, de algún modo, y a pesar de su continuo rechazo hacia los indios y de los continuos paralelismos que hace entre estos y el salvajismo, las describe como libres, mujeres que disfrutan de su sexualidad y cuya relación con la vida es de gozo y alegría, a diferencia de las mujeres blancas. Dice de ellas cuando regresan sus maridos:

---

desierto". Así, *Pioneras* recoge la línea argumental central de la película de Ford, en la que Ethan Edwards (John Wayne) parte a buscar a su sobrina, secuestrada por comanches, tras la masacre de la familia de su hermano.

> Las mujeres continuaban vociferando; sus rostros rayaban una excitación demencial. Sentí un golpe de aire en el brazo derecho. Por mi lado, cruzaron dos mujeres corriendo. Sus ropas estaban raídas por el uso, y el pelo se les enganchaba en la sien por la mugre y la grasa de búfalo que se aplicaban en el cabello. A pesar de la suciedad, se las venía jóvenes y bellas. Rebosaban energía y no se avergonzaban de mostrarlo. Saltaban, gritaban de júbilo. Sus trenzas oscuras se movían de arriba abajo, y sus vestidos coloridos se balanceaban con ellas. Una de las jóvenes echó a correr y se abalanzó sobre uno de los guerreros que nos había escoltado hasta el poblado. Al verla, el indio desmontó de inmediato. Ella saltó sobre él, rodeándole la cintura con las piernas. Él la sujetaba para que no se cayera; sonreía, pletórico, y enterraba el rostro en su cabello. La joven apoyó la cabeza en su hombro, y arrugó la nariz cuando él la besó en la frente.
>
> La joven alzó la cabeza y se giró un poco para que el indio le susurrara algo al oído. Escuchó pacientemente y su boca se ensanchó en una sonrisa traviesa. Pensé en lo que debía de haberle dicho y yo también me sonrojé. Una excitación me recorrió el cuerpo. El comportamiento comanche no entendía de pudor, ni tampoco existía el concepto de esfera privada tal y como lo concebíamos nosotros. Cuán distintos éramos de ellos (194-195).

A diferencia de las mujeres "tradicionales", las mujeres indias no están sujetas a la doctrina de las dos esferas, ni conocen la división entre lo público y lo privado, entre lo masculino y lo femenino. Son mujeres libres, condición que, en el ámbito de la comunidad "blanca, civilizada", solo llegan a alcanzar las "chicas de *saloon*", que son repudiadas por el resto de las mujeres, o muy extraordinariamente, mujeres como Rosa, que se escapa con un bandido, que a su entender es justo, un "social bandit" (Hobsbawm), abandonando su ámbito "socialmente natural", el de madre. De hecho, la novela se organiza en torno a la narración de María a su nieta, quien viaja para conocer Blanes, sobre su vida en la frontera.

El Oeste de *Pioneras*

El último aspecto que hace que la novela se desarrolle entre "lo nuevo y lo viejo" está directamente relacionado con las reflexiones en torno al Oeste y su "conquista" que se suceden a lo largo de ella. Algunas

están relacionadas con la fuerza intrínseca del Oeste, que incide directamente sobre las personas, tales como "Yo era el claro reflejo de nuestro padre. Podría decirse que la frontera me había hipnotizado, al igual que le había sucedido a él. Me fascinaba el salvajismo de la naturaleza que nos rodeaba, los peligros que acechaban tras las dunas y los promontorios del desierto" (39). Un Oeste bello e hipnótico, cuya naturaleza sublime atrapa a quienes la conocen, que en palabras de Krista Comer es descrito como una de sus características definitorias, ya que "the most often celebrated feature of western space is its spatial noncontainment, its expansiveness, its vastness, its sheer, weightily limitlessness" (28). María expone que "cuantos más años transcurrían, más inagotable era la belleza de aquel lugar que se extendía millas y millas a la redonda: […] más vida me infundía ese suelo polvoriento, que nos embadurnaba a todas horas con su arena roja y pegadiza" (360). Reflexiones de esta naturaleza se encuentran a lo largo de toda la novela y corroboran la imagen clásica del Oeste excelso, majestuoso e inalcanzable, cuyos paisajes no dejan indiferente a quien los conoce.

Sin embargo, existen a lo largo de la novela otras reflexiones de carácter más ideológico, que la dotan de una clara esencia contemporánea y revisionista. Algunas, relacionadas con la diversidad de la frontera, tales como

> Los indios habían violado a mi madre, matado a mi familia, pero los blancos habíamos sido los primeros en sembrar la desgracia y la muerte a sus tribus. (…) Nos aprovechamos de sus mujeres, les robamos las tierras, y cuando conseguimos que aceptaran un acuerdo para vivir bajo nuestro gobierno, les vendimos alcohol y alimentos podridos para que malvivieran. Los conceptos de bondad y maldad, y las fronteras entre ambos, se diluían en la niebla del polvo del Oeste (133).

Estas reflexiones y otras que se encuentran a lo largo de la novela, darán cuenta del afán revisionista de Coma, que favorece que su protagonista evolucione en torno a su visión de los indios a través del conocimiento del "Otro" de la mano de los tres buscadores, al principio, y por experiencia propia después. De hecho, es significativo que la novela desvele que el asesinato de la familia de María no fue perpetrado por los indios, de los cuales aprende que nunca se ensañarían de ese

modo tan cruel con personas y animales, sino que lo ejecutó Baeza, un comanchero español con el que emprenden viaje en el transcurso de la narración para lograr una negociación con los comanches.

En otro ámbito, la novela propone reflexiones de un calado sociopolítico en torno a la diversidad del Oeste tales como "Con la inmigración y el desarrollo de las nuevas ciudades, el Oeste se forjaba a base de habitantes de orígenes y nacionalidades diversas. A mí me apasionaba conocerlas, familiarizarme con culturas que eran ajenas a la mía, ver cómo todas colisionaban y complementaban en aquella tierra inmensa" (348).

A modo de conclusión, es de destacar el carácter ambivalente de la novela de Silvia Coma, *Pioneras*, en lo que refiere en su representación de un "Viejo/Nuevo Oeste". Sin duda alguna, la novela es "pionera" en tanto en cuanto se aleja de algún modo de las corrientes narrativas españolas de las últimas décadas. Sin embargo, hace suyas algunas de las convenciones del género (Cawelti 1984) tanto en su gran línea argumental (masacre de indios, venganza), como en la representación de colectivos tradicionalmente considerados como "intrínsecos" a la novela y el cine del Oeste: el *sheriff*, los vaqueros solitarios, las mujeres del *saloon*, e incluso la mujer que se hace pasar por hombre. No obstante, es necesario también destacar que, bajo esta aparente tradición, esta descripción de un "Viejo Oeste", se insertan reflexiones y acciones propias de una revisión profunda de dicho mito clásico, y la novela da voz a las mujeres, pone de relevancia la cultura de los nativos americanos, denuncia su genocidio físico y cultural y hace evidente la diversidad etno-racial del Oeste. Es decir, representa un "Nuevo Oeste", alejado de la idea binaria del blanco/indio, el bien/mal, la justicia/la barbarie. En definitiva, *Pioneras* es, sin duda alguna, una novela pionera que viaja del Viejo Mundo al Nuevo Mundo, del Viejo Oeste al Nuevo Oeste.

Bibliografía

Campbell, Neil. *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age*. Lincoln/London: The University of Nebraska Press, 2008.

Cawelti, John G. *The Six-Gun Mystique*, 2nd ed. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1984.

Charlo, Ramón. *La novela popular en España.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Coma, Silvia. *Aún está oscuro*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2018.

— *Pioneras*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2020.

Comer, Krista. *Landscapes of the New West. Gender and Geography in Contemporary Women's Writin*g. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

Eguidazu Palacios, Fernando. *Del folletín al Bolsilibro. 50 años de novela popular en España, 1900-1950.* Guadalajara: Silente, 2008.

Etulain, Richard W. *Beyond the Missouri. The Story of the American West*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

Hobsbawm, Eric J. *Bandits.* New York: Delacorte, 1969.

Jones, Karen R. y John Wills. *The American West. Competing Visions*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Limerick, Patricia N. "What on Earth is the New Western History?". *Trails. Towards a New Western History*. Eds. Patricia Nelson Limerick *et al*. Lawrence: University Press of Arkansas, 1991, pp. 81-88.

Montero Díaz, Julio, dir. *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990).* Madrid: Cátedra, 2018.

Østensen, Marianne. *The Silencing of Women in Westerns. A Psychoanalytic, Lacanian, and Feminist Approac*h. University of Agder, Faculty of Humanities and Education, Department of Foreign Languages, Master's Thesis, 2007.

Pioneras. La Esfera de los Libros, https://www.esferalibros.com/libros/pioneras/.

PLAZA, J. M. "Silvia Coma: escribe y sálvate". *El Mundo*, 15 de marzo, 2018, https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2018/03/15/5aaa6a9822601d32448b462b.html.

WORSTER, Donald. "Beyond the Agrarian Myth". *Trails. Towards a New Western History*. Eds. Patricia Limerick Nelson *et al*. Lawrence: University Press of Arkansas, 1991, pp. 3-25.

La renovación del wéstern clásico en el siglo XXI: *Basilisco*, de Jon Bilbao[1]

David Río
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

El siglo xxi ha traído indudablemente aires de renovación al wéstern literario, un género que, por otro lado, no ha permanecido inmutable a lo largo del tiempo, como lo demuestran obras como *El poder del perro* (Thomas Savage), *Valor de ley* (Charles Portis), *Meridiano de sangre* (Cormac McCarthy) o "Brokeback Mountain" (Annie Proulx), por citar solo algunos títulos de la segunda mitad del siglo xx. De todos modos, en el presente siglo se aprecia un mayor interés por

1 La investigación realizada para la elaboración del presente artículo ha sido llevada a cabo en el marco del grupo de investigación REWEST, financiado por el Gobierno Vasco (IT-1026-16 e IT-1565-22), y del proyecto de investigación PGC2018-094659-B-C21, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el FEDER.

recuperar este género en el ámbito literario, aunque apostando por una importante transformación de las señas de identidad del wéstern clásico. Además, cabe destacar también el hecho de que algunos de los ejemplos de esta renovación del wéstern tienen su origen más allá de las fronteras de los EE. UU., en lo que puede interpretarse como un testimonio evidente de la consolidación de la proyección transnacional de este género. Así, y sin ánimo de ser exhaustivo, un pequeño vistazo a la huella contemporánea del wéstern en diferentes literaturas no norteamericanas nos permite comprobar la presencia de notables títulos que comparten un interés por recrear el Viejo Oeste, huyendo, sin embargo, de los arquetipos tradicionales y de los esquemas narrativos habituales en este género. Este interés por deconstruir el wéstern, transformando argumentos y personajes estereotipados e integrándolos en nuevos contextos narrativos, sirve de nexo de unión, por ejemplo, a obras como *Días sin final* (2018), del irlandés Sebastian Barry, *Oeste* (2018), de la británica Carys Davies, *Inland* (2019), de la serbia Téa Obreht, o *A lo lejos* (2020), del argentino Hernán Díaz. Y en la narrativa española más reciente también nos podemos encontrar con relatos que demuestran que el Oeste y su imaginario clásico pueden seguir siendo una referencia literaria de primer orden, a la vez que un espacio abierto a la innovación. Por ejemplo, en 2020 se publicaron cinco novelas, *Senderos salvajes*, de Santiago Mazarro, *En la costa desaparecida*, de Francisco Serrano, *Pioneras*, de Silvia Coma, *Solitude*, de Juan Lekue, y *Basilisco*, de Jon Bilbao, que constituyen muestras muy significativas de esta exploración de nuevas formas de recrear el imaginario del wéstern, aunque ello traiga consigo la deconstrucción o subversión del mismo.[2] De estas novelas, posiblemente *Basilisco* sea la que mejor encarna este espíritu donde se combina la reivindicación del género con la búsqueda de sus debilidades y contradicciones en un proceso al que el propio Jon Bilbao califica como de "divertido" y

2 Incluso en 2022 se ha publicado una notable novela, *Malaventura*, de Fernando Navarro, que, aunque ambientada en Andalucía, reproduce con acierto ingredientes habituales de la estética del *spaghetti western*.

donde su función es la de "forzar las costuras de un género con unos códigos tan arraigados" (Pertierra).

Un primer vistazo a *Basilisco* ya nos permite comprobar que no nos encontramos ante una novela wéstern convencional. De hecho, la propia definición de esta obra como wéstern o incluso como novela puede ponerse en entredicho ya que, por un lado, se trata de un volumen a caballo entre la novela y la colección de relatos breves y, por otro, únicamente cuatro de los ocho capítulos del libro están ambientados en el Viejo Oeste. Se trata, por tanto, de una obra fronteriza en muchos sentidos y precisamente en esa condición fronteriza, donde la amalgama entre realidad y ficción también desempeña un papel fundamental, reside buena parte del atractivo de este libro. Es una obra con la que Jon Bilbao, que ya había alcanzado un merecido reconocimiento previo por brillantes colecciones de relatos como *Como una historia de terror* (2008), *Bajo el influjo del cometa* (2010) o *Estrómboli* (2016),[3] ciertamente consolida su posición de privilegio en la narrativa española actual.

La cita con la que comienza *Basilisco*, tomada de la novela de Alan Le May *Centauros del desierto*, anticipa con propiedad la visión del Oeste que Bilbao nos va a transmitir en su relato: "la sensación que tenemos de fracaso, y de que nos equivocamos en nuestros juicios, y ese debatirnos entre la culpa y la vergüenza…, eso es porque somos seres humanos. Así que intenta recordar solo una cosa. No fue culpa tuya". En efecto, en la novela de Bilbao el Oeste pierde su condición tradicional en la mitología fronteriza de tierra prometida o lugar de oportunidades donde el "sueño americano" cobra su máxima expresión. Como Wallace Stegner proclamaba en la introducción de

3 Además de estas y otras colecciones de relatos, debe destacarse también su creciente éxito como novelista, con títulos como *El hermano de las moscas* (2008), *Padres, hijos y primates* (2011), *Shakespeare y la ballena blanca* (2013) y la más reciente *Los extraños* (2021), donde Bilbao recurre a la misma pareja protagonista de *Basilisco*. Y tampoco podemos olvidarnos de su faceta de traductor, ya que, por ejemplo, Bilbao es el traductor al castellano de la novela de Hernán Díaz *Into the Distance* (*A lo lejos*), una obra con la que *Basilisco* comparte elementos que subvierten el relato clásico del Oeste.

su obra *Where the Bluebird Sings to the Lemonade Springs*, "The West at large is hope's native home, the youngest and freshest of America's regions" (xv). Sin embargo, en la novela de Bilbao, la aventura en el Oeste no se asocia con el triunfo épico de los pioneros que son capaces de doblegar a una naturaleza inhóspita y a unos pobladores originarios hostiles al avance de la "civilización", sino que queda ligada inevitablemente al fracaso, elemento inherente a la condición humana y que en *Basilisco* desempeña un papel fundamental, tanto en los episodios ambientados en el Viejo Oeste como en los relatos centrados en el presente.

En *Basilisco* Jon Bilbao no traslada a los lectores al Viejo Oeste de forma directa o inmediata, sino que recurre a una serie de instrumentos o artificios para gradualmente insertar una trama donde la metaficción cobra protagonismo desde el principio de la novela y donde el punto de partida es el presente, el Oeste contemporáneo. Así, el libro comienza con la descripción del viaje de la pareja protagonista, compuesta por el narrador (un ingeniero con vocación de escritor, cuyo nombre no se revela, pero que podría considerarse como un álter ego del propio Jon Bilbao, con el que guarda importantes similitudes biográficas) y su mujer Katharina, desde San Francisco a Reno, en primer lugar, y después a Virginia City,[4] donde, junto a un grupo de amigos, asisten a los actos de la Fiesta del 4 de Julio, conmemorativos de la independencia norteamericana. La elección de Virginia City (arquetipo de los poblados del Oeste que surgieron con la bonanza minera de mediados del siglo XIX para prácticamente desaparecer tras el fin de la misma) como primer escenario importante de la novela no es casual. Así, el narrador de la novela puede adentrarse en el pasado del Oeste norteamericano, sin perder de vista la influencia que ha tenido la mitología fronteriza, popularizada por el cine y por la litera-

4 Esta ambientación inicial de la novela en la Nevada contemporánea recuerda a la obra de 2013 de Bernardo Atxaga *Días de Nevada (Nevadako Egunak)*, en la que un escritor vasco y su familia se asientan en Reno durante casi un año y visitan otros lugares cercanos como Virginia City, descrita en la obra de Atxaga como "el lugar más rico de la Tierra en el siglo XIX" (136).

tura, para distorsionar la realidad de dicho pasado. De hecho, se hace hincapié en la artificialidad de Virginia City ("el pueblo parecía un decorado del Salvaje Oeste", 12),[5] con sus "tiendas de antigüedades falsas" (13), un aspecto que resalta más todavía al convertirse dicho pueblo en el escenario del desfile conmemorativo del 4 de Julio, un espectáculo "que incurría en lo involuntariamente autoparódico [...] que transmitía una impresión de tristeza y fatiga, de improvisación y chabacanería, y, en el peor de los casos, de impostación" (18). Esta referencia a la artificialidad de la mitología fronteriza es un punto de partida fundamental para entender la visión del Oeste de Jon Bilbao, quien es plenamente consciente de la imposibilidad de escapar del influjo de dicha mitología a pesar de su escasa correspondencia con la realidad. En palabras del propio autor, "su conexión con lo que pasó realmente es tan débil que no puedes evitar ser metanarrativo cuando escribes sobre el Lejano Oeste. Tus referentes son siempre narraciones previas" (Fernández). De todos modos, Bilbao no renuncia a aportar una recreación propia del Oeste americano, donde la documentación histórica desempeña un papel fundamental para lograr al menos una apariencia de verismo, aunque buscando el equilibrio entre la metaficción y la documentación porque, irónicamente, como señala el propio Bilbao, este Viejo Oeste "si escribes al 100% ciñéndote a la documentación histórica, podría parecer más inverosímil" (Río). En este sentido, la misma novela incluye una cita particularmente significativa: "en ocasiones la representación de lo real obliga a su alteración" (75).

Virginia City, reliquia del legendario Oeste, le sirve a Jon Bilbao de punto de partida para introducir en su novela la historia de John Dunbar, un trampero veterano de la Guerra de Secesión que llega a este poblado en los tiempos de la fiebre de la plata en Nevada. El interés que suscita la vida de Dunbar en el narrador de la novela es tal que este escribirá su historia, relatando su traumática experiencia como guía de

5 Esta visión de Virginia City como un escenario de cartón-piedra utilizado para recrear el Viejo Oeste ante los turistas coincide plenamente con la impresión que causó dicho lugar al que suscribe estas líneas durante su primera visita a este poblado en 1996.

una desgraciada expedición paleontológica en el Territorio de Utah y posteriormente su enfrentamiento con una banda de caníbales asesinos, para finalmente describir su retiro a una vieja cabaña de Idaho, donde pasa sus días aislado del mundo y eternamente malhumorado. Su rabia infinita hace que Dunbar al final de la narración sea más conocido como "el Basilisco", en lo que constituye una significativa referencia a una mitología más antigua. En este sentido, cabe recordar que el basilisco era un ser fabuloso de la mitología griega, con forma de serpiente gigante cargada de veneno, y cuyo principal poder era su capacidad para matar con una mera mirada. En la novela, la Araña, principal oponente de Dunbar y líder del grupo de asesinos anteriormente mencionado, se refiere a Dunbar en los siguientes términos: "ardes en tu rabia sin nunca consumirte, eres el Basilisco" (205).

Aunque a primera vista el relato de la vida de Dunbar parece remitirnos a un wéstern convencional por la presencia de personajes habituales en el imaginario colectivo del Viejo Oeste (bandidos, buscadores de plata, exploradores, soldados, nativos…), desde el principio resulta evidente el deseo del autor de distanciarse de las estereotípicas historias wéstern popularizadas por el cine o la literatura popular.[6] Véase, por ejemplo, el modo en el que la novela describe el enfrentamiento en Virginia City entre John Dunbar y el jugador profesional y usurero Le Page: "Yo no tengo ninguna deuda contigo, podría haber dicho John si fuera un personaje de una película o una novela. En lugar de eso, desenfundó" (35). Esta apuesta de Jon Bilbao por subvertir los códigos narrativos tradicionalmente asociados a la mitología fronteriza queda también patente por su decisión de combinar los relatos referidos a las aventuras de John Dunbar con diversos episodios en torno al narrador de la novela, quien debe hacer frente a lo que podría calificarse como

6 De todas formas, el rechazo de Jon Bilbao a los repetitivos constructos narrativos que se asocian habitualmente con el género wéstern en la cultura popular coexiste con su admiración por los grandes clásicos del género, también en su vertiente literaria. En palabras del propio Bilbao: "No hay que olvidar que clásicos del cine como *Centauros del desierto, Fort Apache, Un hombre llamado caballo* y otros son adaptaciones de obras literarias que a menudo superaban en calidad a esas obras incontestables del séptimo arte" (Cutillas).

crisis propias de la mediana edad, sobre todo de tipo personal y familiar, en un contexto bastante diferente al del Oeste norteamericano: Bilbao y Ribadesella en el siglo xxi. Aunque tanto las historias sobre Dunbar relatadas por el narrador de la novela como aquellas centradas en la vida del propio narrador en el presente pueden leerse de forma autónoma por su condición autoconclusiva, resultan evidentes las conexiones intertextuales entre ambos mundos narrativos. De hecho, la novela está basada en un constante juego de duplicidades y trasvases continuos entre los dos grupos de relatos, con un John Dunbar que acaba por convertirse para el narrador en un modelo a imitar. Como el propio Jon Bilbao señala, "el John Dunbar que aparece hacia el final del libro es una proyección de lo que realmente le gustaría ser a ese escritor, una especie de 'superhombre', un personaje que encarna lo más genuino del Lejano Oeste: la masculinidad, la resolución, la independencia, tener siempre la violencia al alcance de la mano y no dudar en recurrir a ella para resolver los problemas" (Rodríguez 57). Incluso cuando la novela parece transcurrir por escenarios y situaciones cotidianas del presente del narrador en apariencia alejados de la historia de John Dunbar, no resulta extraño encontrar referencias al Viejo Oeste. Así, por ejemplo, cuando el narrador visita a su antiguo profesor Octavio, este se encuentra viendo una película del Oeste en DVD (139). Esta película significativamente no es un wéstern clásico, donde se reproducen los estereotipos tradicionales de la mitología fronteriza, sino un *spaghetti western* bastante peculiar, *El gran silencio* (1968), de Sergio Corbucci. Es una película donde Corbucci rehúye los convencionalismos del género wéstern, apostando por los antihéroes y por un personaje femenino que rompe con los roles clásicos de la mujer en el Lejano Oeste, e incluso el film contiene una escena de sexo interracial. Los parajes en los que transcurre la historia de Corbucci, las montañas nevadas de Utah, tampoco son los habituales del *spaghetti western*. Se trata de un film caracterizado por una violencia extrema,[7] que incluye

7 Debido a los episodios de violencia explícita y extrema incluidos en la película, esta fue censurada en varios países e incluso en España no llegó a estrenarse en su momento (Rodríguez Martín).

también una importante carga ideológica y alegórica, donde se puede entrever la crítica a la autoridad y al sistema capitalista en el contexto revolucionario de los años sesenta (Newton). El tono sombrío y marcadamente pesimista de este film supone una ruptura clara con la épica de los wésterns clásicos y encaja perfectamente con la visión revisionista, desencantada y alejada de la mitología fronteriza tradicional que representa también la historia de John Dunbar.

El deseo de renovar los tropos habituales del wéstern también queda de manifiesto en la elección del tema de uno de los principales relatos en torno a la vida de John Dunbar incluidos en la novela: una expedición científica desde Filadelfia al Territorio de Utah, en concreto, a la cueva de Waterpocket Fold, a la búsqueda de restos fósiles de criaturas marinas con el fin de demostrar la condición universal del Diluvio descrito en el libro del Génesis. La expedición, liderada por el capitán del ejército británico Joseph Drummond y su hermano Randolph, geólogo (ambos enfrentados por cuestiones científicas), está compuesta además por seis excavadores, un cocinero, un dibujante (Patrick Clement, autor de un diario sobre este viaje) y el propio John Dunbar, contratado como guía del grupo. Ciertamente, las expediciones científicas como la narrada en *Basilisco* no son el eje habitual de los relatos wéstern, por lo que la presencia de esta peculiar aventura en la novela confiere al relato un carácter novedoso, alejado de los "clichés" clásicos del género. Bilbao también en esta parte de la novela apuesta por una fórmula híbrida, combinando invención con documentación, puesto que esta expedición científica parece inspirada en la llamada "Guerra de los Huesos", la encarnizada rivalidad entre dos paleontólogos (Cope y Marsh) que compitieron por encontrar los mejores yacimientos de fósiles de dinosaurios en el Oeste de los EE. UU. a finales del siglo XIX. Aunque la "Guerra de los Huesos" es un episodio bastante conocido en la historia del Oeste norteamericano, y la asociación entre el wéstern y los dinosaurios podría tener un importante y novedoso potencial narrativo, dicho episodio no ha sido una fuente de inspiración frecuente para los escritores de ficción, con algunas excepciones como la obra póstuma de Michael Crichton *Dientes de dragón* (2018), ni para los cineastas (Williams). En esta disputa científica Othniel Charles Marsh y Edward Drinker Hope li-

deraron diversas expediciones en busca de fósiles en las que los exploradores, procedentes en su mayor parte de la costa este, se encontraron con personajes y situaciones genuinas del Oeste americano. Véase, por ejemplo, el modo en el que Zöe Lescaze hace referencia a la expedición del capitán Marsh: "Durante el viaje se toparon con ladrones de caballos, con sheriffs autoritarios, el general Custer, William 'Buffalo Bill' Cody y serpientes de cascabel" (82). De forma similar, en la novela de Bilbao los expedicionarios encuentran en su periplo viajero guerreros shoshone, un cazador que intenta robarles, un grupo de mormones desengañados de las promesas de su líder, Brigham Young, de crear un estado y convertidos en ocupantes de la cueva de Waterpocket Fold, unos soldados salvajemente asesinados y finalmente una banda de forajidos caníbales.

La elección de esta expedición paleontológica como uno de los ejes centrales de las aventuras de John Dunbar en la novela le permite a Jon Bilbao situar al Viejo Oeste en contacto con un mundo aún más antiguo,[8] cuestionando la tradicional asociación entre el Oeste y el pasado en la mitología fronteriza. En este sentido, resulta muy ilustrativo el siguiente pasaje del diario de Patrick Clement, el documentalista de la expedición, incluido en el relato y referido a la cueva de Waterpocket Fold: "*Es un portal entre dos mitologías: la de la Prehistoria y la de la Frontera. La primera representa el pasado que, mediante revelaciones sucesivas, nunca cesa de regresar, aferrándose a un carácter protagónico. La mitología del oeste simboliza el presente, o más propiamente el futuro: el de un país en formación*" (96).[9] Ambas mitologías parecen diferenciarse también por el papel que desempeñan los humanos en la misma: mientras que la idea de la frontera es una crea-

8 Previamente, en la novela ya se habían introducido referencias a una mitología más antigua que la del Oeste, la griega, en concreto, en el capítulo titulado "La playa del naufragio", un relato escrito por el propio narrador en el presente y donde se nos narra la angustia vital de un hombre que pasa las vacaciones con su familia en una isla del Mediterráneo y se enfrenta a una dramática situación con sus hijas en el mar. Significativamente dicho relato concluye con la siguiente frase: "Lo que él contó, fue, de nuevo, mitología" (60).

9 Cursiva en el original.

ción intrínsecamente humana, la mitología de la Prehistoria se centra básicamente en la ausencia de lo humano, tal y como relata el propio Clement en su diario (97). El fracaso de la expedición a la cueva de Waterpocket Fold nos transmite el mensaje de que la convivencia entre ambas mitologías resulta cuando menos problemática. De hecho, uno de los líderes de la expedición, el geólogo Randolph Drummond, perderá la razón en la cueva, posiblemente por los vapores procedentes del arroyo situado en el interior de la misma, e intentará disparar a su hermano, desencadenando su acción un tiroteo entre los propios expedicionarios que provoca el derrumbe de la cueva y la huida apresurada de los exploradores. La mitología fronteriza sucumbe ante el peso de otra mitología más antigua, cuyos secretos e interrogantes resisten el empuje de los pioneros del Oeste. En palabras del propio Clement en su diario: "*Nadie podrá regresar a la cueva para verificar si lo que contamos es cierto. Tampoco nosotros, si en el futuro llegamos a dudar de nuestra cordura*" (110).[10] El poder de esta mitología más ancestral, simbolizado por las cuevas prehistóricas, volverá a estar presente al final del libro, cuando el narrador se adentre en una cueva situada al lado de la cueva de Tito Bustillo en Ribadesella y en la que descubre pinturas rupestres. Este afán por explorar cuevas, sin duda, puede interpretarse como una búsqueda del conocimiento interior, un camino que caracteriza tanto a John Dunbar como al narrador y que comparte también el propio escritor. En palabras del propio Bilbao, "las cuevas que aparecen en el libro son muy metafóricas, los personajes ahondan en su interior para ver qué encuentran; a mí me sucede lo mismo a la hora de escribir" (Rodríguez).

La desmitificación de la frontera que plantea Jon Bilbao en su novela se refleja también en las constantes referencias al choque entre el Oeste imaginario y el real que se incluyen en el relato de las aventuras de John Dunbar y Patrick Clement. La novela contrapone la glorificación en el Este de la idea del Destino Manifiesto unida al progreso, ejemplificada por el padre de Clement ("creía en el derecho natural del hombre blanco a colonizar el oeste, en su abrumadora superiori-

10 Cursiva en el original.

dad sobre los indios y cualquier otra raza, y en el poder irrefrenable del progreso industrial", 174) con la irresponsabilidad salvaje con la que se comportan los buscadores de oro que horadan las tierras sagradas sioux o los viajeros del ferrocarril que "disparaban a los bisontes desde las ventanillas por mero deporte y dejaban los cuerpos pudriéndose en las praderas" (192). Las "patrañas que en el este se contaban sobre la frontera" (190) dejan paso a la realidad del Oeste, de forma tal que la artificialidad del mito de la frontera queda expuesta sin tapujos, tal y como se observa, por ejemplo, en la inmersión del propio Clement en la realidad de la frontera, que contrasta significativamente con la idílica versión de la misma defendida por su padre: "A Clement le habría gustado que su padre lo viera en ese momento, aterido de frío, quizás perseguido por una banda de asesinos, sin provisiones y en manos de un desconocido que no se caracterizaba por su bondad manifiesta" (174). De todas formas, la novela tampoco plantea una separación radical entre mito y realidad a la hora de abordar el universo de la frontera. Incluso el propio Clement escribe en su diario acerca del potencial de las novelas populares sobre la frontera para transmitir una sensación de realidad. De hecho, se refiere a las historias narradas por Morrison, otro integrante de la expedición, en los siguientes términos: "*esos relatos, similares en contenido y tono a las novelas de cinco centavos que se leen en el este, me parecen mucho más reales que el suelo que piso*" (76).[11] La imposibilidad de establecer una división diáfana entre mito y realidad cuando nos referimos al Viejo Oeste es incluso señalada por historiadores como Richard White, quien ha afirmado que "the mythic West imagined by Americans has shaped the West of history, just as the West of history has helped create the West Americans have imagined. The two cannot be neatly severed" (616). Esta hibridación entre mito y realidad también ha sido apuntada por los críticos literarios y escritores Frank Bergon y Zeese Papanikolas, quienes han argumentado que "the West surely created myths, but myths themselves just as surely created the West" (2).

11 Cursiva en el original.

El Oeste de *Basilisco* se aleja en buena medida del Oeste de las narraciones que ensalzan la mitología fronteriza al presentar un perfil más oscuro y menos idílico o épico del Viejo Oeste, aproximándose el relato a los confines de la literatura gótica, en la línea de algunas de las novelas wéstern revisionistas más destacadas de las últimas décadas como, por ejemplo, *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy. Al igual que en esta novela, los episodios de violencia en el Viejo Oeste que Jon Bilbao nos presenta en su narración alcanzan en ocasiones connotaciones extremas, incluyéndose episodios de canibalismo; además, cuando esta violencia es ejercida por el protagonista principal de la historia (John Dunbar), dista mucho de limitarse a la violencia a la que debía recurrir el héroe clásico del wéstern. Así, frente a la violencia contenida o justificada por el fin de la misma dentro de las pautas del universo moral del wéstern tradicional, el relato de Bilbao nos muestra, por ejemplo, el inexplicable asesinato de una prostituta por parte de Dunbar. Se trata, además, de una violencia fronteriza que tampoco cumple con el tradicional papel regenerador que Richard Slotkin le atribuye en su conocido estudio *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (1973). La novela sí hace referencia a la búsqueda de una renovación vital en la frontera, descrita como el diván donde se aspira "a purgar el pus del alma" (197) y el destino de los "que venís con el deseo de convertiros en otros, como si en algún rincón oscuro y estéril de las tripas llevarais la semilla de alguien mejor, y pensarais que solo en estas tierras puede germinar" (198). Este ansia de renovación espiritual no se materializa en el libro a través de clásicos ejemplos de obligado uso de la violencia por parte de los pioneros como instrumento de supervivencia. Por el contrario, los que buscan la regeneración en el Oeste se convertirán en el principal objetivo del personaje que encarna la violencia extrema en el libro, la Araña, el líder de la banda de caníbales, quien se autoproclama como el hombre que limpia la frontera y los mitos creados en torno a ella: "elimino lo esperable, lo deseable, lo satisfactorio, lo que el fotógrafo corre a captar en su placa de cristal, todo lo que en el este pensáis que es la frontera" (198). La Araña acabará autoinmolándose frente a Dunbar, al que transmite el legado de su rabia infinita, mientras que el líder caníbal se convierte irónicamente en víctima

del mito al que combatía. Después de todo, como señala la Araña, el Oeste es una tierra fantástica, pero peligrosa porque "tiene el poder de inmortalizar" (198).

En *Basilisco* John Dunbar, además de por su incapacidad para resistirse a la violencia injustificada y a la furia extrema, se caracteriza también por otros rasgos que le diferencian del héroe clásico de la mitología fronteriza. Así, por ejemplo, cabe destacar su pasión por la literatura en un entorno donde las inquietudes culturales brillan por su ausencia. En efecto, llama la atención que este personaje, al que constantemente se le asocia con elementos tales como la violencia, la supervivencia en el medio natural o el aislamiento autosuficiente, valore de forma especial un elemento tradicionalmente ligado al mundo de la civilización, la literatura, representada en la novela por sus lecturas de Coleridge o *Ricardo III*. Este aspecto contribuye a plasmar en la novela un Oeste híbrido donde existe un espacio para la cultura en un entorno en apariencia salvaje. Además, John Dunbar tampoco representa al arquetipo del pionero clásico que se desplaza desde el Este al Oeste en busca del sueño americano. Por el contrario, Dunbar ha nacido en el Oeste, en California, y a lo largo de la novela se va desplazando progresivamente hacia el Este, en concreto, sus aventuras transcurren, primero, en Nevada y después en Utah, para acabar encaminándose hacia Colorado, aunque al final parece encontrar un refugio a su tormentosa existencia algo más al Norte, asentándose en una cabaña aislada de Idaho. Esta inversión de la dirección tradicional seguida por los pioneros es una muestra más de la ruptura de este relato con los patrones clásicos de la mitología fronteriza. Incluso el propio nombre del personaje principal ilustra la deconstrucción de la épica tradicional de la frontera al evocar irremediablemente al protagonista del wéstern revisionista o crepuscular *Bailando con lobos* (1990). Aunque el propio Jon Bilbao ha reconocido en más de una ocasión que el hecho de que su personaje lleve el mismo nombre del protagonista de la exitosa película dirigida e interpretada por Kevin Costner es una mera coincidencia, lo cierto es que en un relato como este, donde se cuestiona en buena medida la idiosincrasia tradicional del Oeste y se opta por la subversión, la autorreflexión y la complejidad, el nombre de John Dunbar resulta, en palabras de Bilbao, "una casualidad muy apropiada" (Pertierra).

Lógicamente, uno de los principales aspectos que convierten a *Basilisco* en un wéstern diferente es la interacción entre las aventuras de John Dunbar en el Viejo Oeste y la vida del narrador en el siglo xxi en Bilbao y Ribadesella. De hecho, el personaje de John Dunbar adquiere unas nuevas connotaciones cuando el narrador empieza a escribir sobre él y a integrar en la historia de Dunbar elementos de su propia realidad en el presente. Como comenta Jon Bilbao, John Dunbar "pasa a convertirse en un monstruo de Frankenstein, mezcla del John Dunbar real y también de los anhelos y frustraciones del presente" (Rodríguez). El narrador se refugia en la frontera, que funciona como una válvula de escape respecto a un mundo contemporáneo en el que se ve inmerso en un cúmulo de incertidumbres tanto en la esfera familiar como laboral. En este sentido, puede afirmarse que la frontera en estos relatos adquiere una condición escapista que a menudo se ha asociado con el Viejo Oeste. Por ejemplo, Jane Tompkins ha afirmado que el Oeste "seems to offer escape from the conditions of life in modern industrial society: from a mechanized existence, economic dead ends, social entanglements, unhappy personal relations, political injustice" (4). El narrador no solo se refugia en la mitología fronteriza, sino que busca en ella su identidad y se siente particularmente atraído por el modelo de masculinidad, basado en el estereotipo clásico del macho alfa, que parece proyectar John Dunbar. Es un modelo que choca con las nuevas masculinidades que imperan en el presente y que el narrador tiene dificultades para integrar en su vida diaria con su pareja y sus dos hijos. Esta masculinidad contemporánea contrasta vivamente con la representada por el vaquero del Viejo Oeste, que, en palabras de Jon Bilbao, "es un personaje resolutivo que dispone de muchos recursos en un ámbito muy limitado porque está solo, porque no tiene a nadie que le cuestione" (Fernández). Esta mitología del Oeste, a pesar de su artificialidad, sus ausencias y contradicciones, aparece en la novela como un fenómeno capaz de superar fronteras de todo tipo, no solo las que separan realidad y ficción, sino también las barreras temporales y geográficas. En este sentido, resulta inevitable destacar la dimensión transatlántica que adquiere la mitología fronteriza (la historia de John Dunbar viaja de Virginia City a Bilbao y sigue dejando huella en el narrador cuando este se traslada a

Ribadesella) en la obra y que refleja la condición global del mito del Oeste. La frontera funciona en la novela como un icono transnacional e híbrido, mostrando el poder del imaginario del Oeste para desafiar visiones reduccionistas que limitaban su influencia básicamente al siglo XIX y a la historia y cultura norteamericanas, apoyándose en la tradicional asociación entre la expansión hacia el Oeste y el llamado "excepcionalismo" norteamericano defendida por historiadores como Frederick Jackson Turner o Walter Prescott Webb. De hecho, puede decirse que la novela de Jon Bilbao constituye un buen ejemplo de la dimensión transnacional del Oeste norteamericano, con una iconografía característica que sigue conservando su atractivo en pleno siglo XXI y que cobra nuevos significados en contacto con otras culturas y tradiciones literarias. Después de todo, esta dimensión transnacional del Oeste ya está presente en la literatura sobre este territorio desde sus mismos orígenes (recuérdese, por ejemplo, el relato de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, publicado originariamente en 1542) y es una literatura con una vertiente plural e internacional muy destacada que predomina sobre los elementos singulares o marcadamente nacionalistas (Río y Conway xi).

A modo de conclusión, puede decirse que *Basilisco* representa un ejemplo muy significativo de la vitalidad del wéstern y su mitología en la literatura contemporánea española. Aunque el propio Bilbao ha manifestado su escaso aprecio por los adjetivos que se emplean con cierta frecuencia para definir los wésterns no convencionales (revisionista, crepuscular…),[12] la parte de su novela ambientada en el Oeste es ciertamente un wéstern renovado, al que podrían aplicarse calificativos como "postmodernista" o "metanarrativo". Bilbao recurre a los códigos narrativos del wéstern y a motivos, personajes y escenarios que se asocian con el Oeste en el imaginario colectivo para escribir un wéstern diferente, para crear una novela donde las relaciones intertextuales y los trasvases continuos entre realidad y ficción, y entre la mitología fronteriza y otras mitologías desempeñan un papel fun-

12 "Son un reconocimiento implícito al prejuicio con el que muchos consumidores culturales ven al género del wéstern" (Río).

damental, evitando caer en argumentos, temas y recursos formales demasiado comunes en el género. En definitiva, con *Basilisco* Bilbao muestra de forma contundente la posibilidad de escribir literatura de calidad y de vanguardia sobre el Oeste norteamericano y su mitología más allá de las fronteras de los Estados Unidos.

Bibliografía

Atxaga, Bernardo. *Días de Nevada*. Madrid: Alfaguara, 2014.

Bailando con lobos. Dirección: Kevin Costner. Reparto: Kevin Costner, Mary McDonell, Graham Greene. Orion Pictures, 1990.

Barry, Sebastian. *Días sin final*. Madrid: Alianza, 2018.

Bergon, Frank y Zeese Papanikolas. "General Introduction". *Looking Far West: The Search for the American West in History, Myth, and Literature*. Eds. Frank Bergon y Zeese Papanikolas. New York: The New American Library, 1978.

Bilbao, Jon. *Bajo el influjo del cometa*. Madrid: Salto de Página, 2010.

— *Como una historia de terror*. Madrid: Salto de Página, 2013.

— *El hermano de las moscas*. Madrid: Salto de Página, 2013.

— *Padres, hijos y primates*. Madrid: Salto de Página, 2013.

— *Shakespeare y la ballena blanca*. Barcelona: Tusquets, 2013.

— *Estrómboli*. Madrid: Impedimenta, 2016.

— *Basilisco*. Madrid: Impedimenta, 2020.

— *Los extraños*. Madrid: Impedimenta, 2021.

Cabeza de Vaca, Álvar Núñez. *Naufragios.* Madrid: Cátedra, 2018.

Crichton, Michael. *Dientes de dragón*. Barcelona: Plaza & Janés, 2018.

Coma, Silvia. *Pioneras*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2020.

Cutillas, Ginés S. "Jon Bilbao: Podemos hacer daño a los que nos rodean si nos da por pensar que son ellos los que nos impiden la materialización de unos sueños descabellados". *Quimera*, 445 (enero), 2021, https://www.revistaquimera.com/entrevista-jon-bilbao-quimera/ (acceso 10 de abril, 2021).

Davies, Carys. *Oeste*. Barcelona: Destino, 2018.

Díaz, Hernán. *A lo lejos*. Madrid: Impedimenta, 2020.

El gran silencio. Dirección: Sergio Corbucci. Reparto: Jean-Louis Trintignant, Klaus Kinski, Frank Wolff, Vonetta McGee. Adelphia & Les Films Corona, 1968.

Fernández, Laura. "La novela del wéstern vuelve a la pradera", *El País* (16/03), 2020, https://elpais.com/cultura/2020-03-16/la-novela-del-western-vuelve-a-la-pradera.html (acceso 4 de abril, 2021).

Fort Apache. Dirección: John Ford. Reparto: Henry Fonda, John Wayne, Shirley Temple, Pedro Armendáriz. Argosy Pictures, 1948.

Le May, Alan. *Centauros del desierto*. Madrid: Valdemar, 2013.

Lekue, Juan. *Solitude*. Donostia: Txertoa, 2020.

Lescaze, Zöe. *Paleoarte: Visiones del pasado prehistórico*. Madrid: Taschen, 2017.

Mazarro, Santiago. *Senderos salvajes*. Madrid: Pàmies, 2020.

McCarthy, Cormac. *Meridiano de sangre*. Madrid: Random House, 2007.

Navarro, Fernando. *Malaventura*. Madrid: Impedimenta, 2022.

Newton, James. "Turning the Western on Its Head: Simple Subversion on Sergio Corbucci's *The Great Silence* (1968)". *Off Screen* 15.11 (November), 2011, https://offscreen.com/view/great_silence (acceso 05 de marzo, 2021).

Obreht, Téa. *Inland*. New York: Random House, 2019.

Pertierra, Tino. "Jon Bilbao: Fue divertido forzar las costuras del western", *El Día*. *La Opinión de Tenerife*, 26/06, 202, https://www.eldia.es/cultura/2020/06/26/divertido-forzar-costuras-western-22386582.html (acceso 02 de mayo, 2021).

Portis, Charles. *Valor de ley*. Barcelona: DeBolsillo, 2011.

Proulx, Annie. "Brokeback Mountain". *The New Yorker*, 13/10, 1997, https://www.newyorker.com/magazine/1997/10/13/brokeback-mountain (acceso 6 de noviembre, 2020).

Río, David. "Charla-coloquio con Jon Bilbao", III International Symposium "Cultural Transfers of the American West", Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz, 04/10/2021.

Río, David y Christopher Conway. "Introduction: The Case for Transnationalism in the American Literary West". *Western American Literature* 54. 2, Summer, 2019, pp. ix-xiv.

Rodríguez, Txani. "Jon Bilbao: Desde niño había sentido el deseo de escribir sobre el Oeste". *El Correo*, 26/07/2020, p. 57.

Rodríguez Martín, Juan Gerardo. "EL GRAN SILENCIO (1968): el spaguetti western de Sergio Corbucci", https://www.lasmejorespeliculasdelahistoriadelcine.com/2014/09/el-gran-silencio-1968-el-spaguetti-western-de-sergio-corbucci.html (acceso 04 de abril, 2021).

Savage, Thomas. *El poder del perro*. Madrid: Alianza, 2021.

Serrano, Francisco. *En la costa desaparecida*. Madrid: Episkaia, 2020.

Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (1973). Middletown: Wesleyan University Press.

Stegner, Wallace. *Where the Bluebird Sings to the Lemonade Springs: Living and Writing in the West*. New York: Random House, 1992.

Tompkins, Jane. *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. New York: Oxford University Press, 1992.

Un hombre llamado Caballo. Dirección: Elliott Silverstein. Reparto: Richard Harris, Judith Anderson, Jean Gascon. Cinema Center Films, 1970.

White, Richard. *"It's Your Misfortune and None of My Own": A New History of the American West*. Norman: University of Oklahoma Press, 1991.

Williams, Walt. "Cowboys and Dinosaurs: The 'Bone Wars' in Fiction", *Prehistoric Pulp*, 13/08, 2017, https://prehistoricpulp.com/2017/08/13/cowboys-and-dinosaurs-the-bone-wars-in-fiction/ (acceso 05 de mayo, 2021).

Epílogo:
el Oeste con voz propia

Escribir cruzando el Mississippi

Ana Merino

Dicen que el Oeste americano comienza al cruzar el río Mississippi. En la ciudad de San Luis, en el estado de Missouri, cerca de la orilla del carismático río hay un gran arco llamado el *Gateway* que sirve para conmemorar la expansión hacia el soñado Oeste. Esta gigantesca estructura de 192 metros de acero inoxidable construida en la década de los sesenta del pasado siglo homenajea el anhelo de los pioneros que buscaban una nueva vida. Fui a visitarla en un viaje que hice con el escritor Manuel Vilas a comienzos de febrero de 2015. Yo ya llevaba veinte años viviendo en Estados Unidos y cuando iba subiendo en el peculiar ascensor en forma de cápsula a la cúspide del monumento, entendí que también me había convertido en una especie de exploradora o nómada viviendo en muchos territorios.

Llegué a Columbus, la capital del estado de Ohio, en 1995 y mi primera idea era simplemente la de pasar los dos años que duraba la maestría en Letras y volver a España. Vivir fuera de mi patria me parecía una aventura inspiradora llena de retos por lo que decidí aprovechar la oportunidad de la beca que me ofrecieron en la Universidad Estatal de Ohio. Dos años antes había hecho un curso de la carrera de

Historia en los Países Bajos, en Groningen, una ciudad situada al norte más rural que me encantó. De esa experiencia había salido mi primer poemario, *Preparativos para un viaje*, que tuvo buena repercusión y ganó el Premio Adonais en 1994. Pensé entonces que las llanuras de Ohio también me podrían contar cosas interesantes. Este estado se considera parte del conglomerado de la región del Medio Oeste, pero sigue ubicado relativamente cerca de la costa este. Curiosamente, mi estancia en América se fue alargando y todavía sigo allí.

Después de dos años en Columbus me fui a Pittsburgh, a Pennsylvania, a hacer el doctorado. Pasaron cinco años, y me trasladé a Boone, un pueblito en las montañas de los Apalaches. Allí obtuve mi primer trabajo como profesora de Lengua y Literatura Española y me quedé dos años y medio. Después surgió la oportunidad de ir a enseñar a Dartmouth College, en New Hampshire, en la zona de la llamada Nueva Inglaterra. El Oeste quedaba lejos, pero en el imaginario de mi poesía ya estaba el Mississippi porque Mark Twain dejó una profunda huella en los años de mi formación lectora. Por eso, en mi poemario *Juegos de niños* (Visor, 2003) aparecen dos poemas explícitos que aluden al mundo del escritor estadounidense: "I'll go to hell" y "Aguas profundas". En el primero, hago un homenaje a Huckleberry Finn, que en cierta forma había sido uno de los héroes de mi infancia. El Mississippi es el espacio atmosférico que construye el poema y describe las sensaciones que sentí de niña leyendo la novela donde Huck era el protagonista:[1]

> Escapar por el río,
> huir en una balsa,
> acariciar el miedo,
> coleccionando estrellas,
> querer a los amigos […]

Me gustaba la manera en la que Mark Twain describía el río como posibilidad vital y referente para los personajes:

---

1 Merino, Ana. *Juegos de niños*. Madrid: Visor, 2003, pp. 33-34.

Fumarse la tristeza
en una pipa de corcho.
Ser la sombra que flota,
un alma sigilosa que se esconde del sol […]

Había implicaciones sociales y políticas en una trama que se volvía literaria y reflexiva sobre el racismo y la injusticia. Mi yo poético sentía que tenía que apoyar al protagonista y explicar lo que significaba "ir al infierno". La sombra del pecado sobrevolaba el pensamiento de Huck consciente de que ayudar a un esclavo huido tenía graves consecuencias, pero a él no le importaba. Mis versos recogían la esencia de esa escena mientras recordaban a la apasionada y joven lectora que se enamora platónicamente del personaje de Huckleberry:

[…] ser la niña que lee
mientras se toca el pelo.

Yo iré al infierno,
guardaré tu secreto
del hombre agazapado
que busca libertad
y sueña que el futuro
no distingue colores.

Yo iré al infierno
contigo Huckleberry,
y el fondo de tu abrazo
será mi salvación.

En el poemario *Juegos de niños* hay también un homenaje directo a Jean Clemens, una de las hijas de Mark Twain y al trágico suceso que acabó con su vida la Nochebuena de 1909. El poema lo titulo "Aguas profundas",[2] aludiendo a la experiencia del escritor en el río Mississippi como piloto de barcos. De la necesidad de conocer el río a fondo, para evitar encallar, sale el seudónimo literario Mark Twain,

2 Merino, *Juegos de niños*, pp. 61-62.

que en realidad se llamaba Samuel Langhorne Clemens. En este poema describo el dramático ahogamiento de la hija epiléptica de Mark Twain. El accidente sucede en la bañera cuando la muchacha, que ha llegado a pasar unos días con su padre, se está dando un relajante baño y sufre un fuerte ataque.

> Jean Clemens
> se ahogó en la bañera
> el día de Nochebuena.
>
> Pobre niña
> con los ojos ausentes
> y la boca llena de espuma […]

Hay también una alusión directa al Mississippi, y las contradicciones entre ese río y todo lo que significa y el instante del ahogamiento en la casa:

> Aguas profundas,
> los barcos de vapor
> surcando el Misisipí,
> y la pobre Jean Clemens
> recordando su infancia…
>
> […]
>
> Aguas profundas
> para que pueda
> navegar la ficción
> y sólo las palabras
> dibujen su escenario…
>
> […]
>
> Se ahogó sin darse cuenta,
> sin poder despedirse de la vida,
> mordiéndose la lengua
> y encerrada en un cuerpo
> deshecho en convulsiones.

En 2010 publico mi poemario *Curación* donde vuelvo a mencionar el río Mississippi, aunque en este caso es una construcción críptica e inquietante. Se titula “Sirena del Mississippi”[3], —esta vez inserto la grafía anglosajona—, y reproduce una atmósfera misteriosa donde la construcción del yo poético explica su fragilidad y desesperación:

Explorador del miedo
vienes a posarte
en la llaga secreta
del dolor astillado.
[…]
En mi anhelo convulso
me deshago
y descifro el silencio
de tu esencia dormida
sobre la superficie
de un planeta letal
que me descubre
el rincón más hermoso
de tus sueños
donde mi perdición
es una enfermedad
parecida al amor.

En agosto de 2009 me había ido a vivir a Iowa City para montar un MFA, es decir, un máster de grado terminal, de escritura creativa en español en la Universidad de Iowa, conocida por sus talleres de escritura y por ser destino de muchos escritores. Recuerdo hacer el viaje en coche desde New Hampshire, pasar muchas horas atravesando innumerables lugares, autopistas llenas de camiones, estaciones de servicio con sus tienditas todas idénticas, pero al llegar a Iowa y cruzar el río Mississippi, que es su frontera natural, sentí una emoción muy intensa que hizo ese momento inolvidable. El río de las lecturas de mi infancia era algo real y yo formaba parte de ese nuevo y misterioso

3 Merino, Ana. *Curación*. Madrid: Visor, 2010, pp. 57-58.

territorio. El estado de Iowa tiene las fronteras naturales de los ríos Mississippi y Misuri a uno y otro lado del mapa.

Siguiendo el rio Mississippi hacia abajo, ya en el estado de Misuri, está la ciudad de Hannibal que es la que Mark Twain utiliza en sus novelas, aunque la llama St. Petersburg. Está a dos horas y media de Iowa City, y ese mismo otoño de 2009 la visité por primera vez, recorriendo su casa museo, sus calles e incluso la cueva que inspira el lugar en donde ambienta la escena en la que se pierden Tom y Becky, y se esconde el personaje del indio Joe. Precisamente, leyendo su triste final, de niña sentí bastante lástima por este atormentado y malvado personaje. Años después escribiría un poema sobre los traslados titulado "Tiempo de mudanzas"[4] que alude a aquella cueva:

> …El almacén, el guardamuebles, la pequeña cueva
> donde el indio Joe se alimentó de murciélagos.
> La locura circular de las mudanzas precipitadas,
> la huida de las llanuras, la enfermedad de los sin tierra
> que envejecemos demasiado lejos
> y nos arrepentimos cada día de ser nómadas,
> de guardar la vida entera en cuadernos y agendas,
> de sentirnos extranjeros en todos los países…

Cuando llegué a Estados Unidos en agosto de 1995 estaba fascinada con el imaginario poético del escritor estadounidense Edgar Lee Masters y su *Antología de Spoon River*. Su poemario, publicado en 1915, se construía con las voces de los muertos de un pueblo imaginario que verbalizaba su existencia desde los epitafios de sus tumbas. Los espacios colectivos me atraen mucho, pensar en el sentido de la supervivencia desde el eje de la comunidad y las pequeñas vidas cotidianas. Por eso, me encanta también el trabajo de los hermanos Hernández, Gilbert y Jaime, dos autores latinos de California que empezaron a crear y a darse a conocer en la década de los ochenta del pasado siglo.

4 Poema recogido en la antología *La casa del poeta. Versos para quedarse a vivir*. Selección de Carmen Berasategui y Gonzalo Escarpa. Barcelona: Trampa Ediciones, 2021, pp. 38-39.

Sus cómics alternativos publicados en cuadernillos seriados que titularon *Love and Rockets* funcionan con un elenco amplio de personajes que construyen comunidades. Para Jaime esos personajes eran los latinos que vivían a las afueras de Los Ángeles y para Gilbert, los del pueblo de Palomar, un lugar imaginado al otro lado de la frontera de los Estados Unidos, junto al océano Pacífico.

Me interesa la idea literaria de definir nuestra propia existencia como una construcción colectiva. En mi novela *El mapa de los afectos* (Premio Nadal de 2020) mis personajes, que pertenecen a una comunidad imaginaria del estado de Iowa, fueron apareciendo con enorme naturalidad, como si las dos décadas y media que llevaba viviendo en Estados Unidos se condensaran en sus siluetas. Mis años en Iowa City antes de la novela, comenzaron fraguando una poética invernal que recojo en el libro *Los buenos propósitos* (Visor, 2015), donde aparecen varios poemas explícitos que dialogaba con experiencias del lugar. En el poema "Iowa Correctional Institution for Women"[5] estaba recogido el poso de una visita a la cárcel de mujeres en donde hice voluntariado y la dura atmósfera que rodeaba a aquellas reclusas:

> Un viaje que huele a invierno quebradizo,
> a nieve sucia que se hiela
> y agrieta las texturas del asfalto
> como una enfermedad que anudó su condena
> en la enajenación de un mal sueño adolescente.

Iowa es un estado de inviernos densos con mucha nieve y temperaturas bajísimas, el poema recoge esa sensación y concentra la figura poética protagónica en una de las reclusas reflexionando sobre el peso de las largas sentencias:

> Con un guiño pastoso dibujamos la esencia
> de una mujer comida por el tiempo.
> El ayer contenido en sus uñas mordidas,
> y la piel esculpida con las casualidades que destilan infiernos.

5 Merino, Ana. *Los buenos propósitos*. Madrid: Visor, 2015, p. 11.

Por otra parte, el poema “Iowa House Hotel”[6] coloca al yo poético un día frío de enero de 2014 en el carismático hotel de la universidad de Iowa City. En ese conocido lugar se alojaron en los setenta los escritores John Cheever y Raymond Carver cuando enseñaban en el Writers Workshop. La tradición continúa, pues en la actualidad suelen quedarse alojados los escritores invitados del Programa Internacional de Escritura (IWP). De nuevo el paisaje helador de la ciudad genera una atmósfera inquietante y desoladora, en esta ocasión el río Iowa que divide el campus en dos, se transforma en el motivo lírico que impulsa al yo poético:

> Me sentía tentada
> de salir a la calle
> y bajar al río a intentar caminar
> sobre su capa de hielo.
> Dejar mis pisadas en la nieve,
> un rastro de marcas dispersas
> sobre esos copos finos
> que se habían depositado
> encima de la escarcha.

Creo que he llegado al espacio literario de la novela en la madurez. Mi curiosidad por entender a los demás, y todos los pensamientos que he ido acumulando a lo largo de los años viviendo fuera de España ha ido prefigurando la atmósfera de la novela de personajes que es *El mapa de los afectos*. Iowa fue impregnando mi mirada, en este territorio fui descubriendo tipos humanos que conectaban con lo universal y me gustaba imaginarme sus vidas. Los poemas me ayudaban a intuir imágenes e ideas, pero la narrativa me permitía profundizar en sus emociones y describir sus posibles vivencias. Somos seres sociales, son las relaciones con los que nos rodean lo que da sentido a nuestra existencia. En mi novela he querido celebrar el sustrato de bondad que está en todos nosotros y que tiene tanto derecho a convertirse en trama literaria como la maldad. Además, en los gestos amables de mis perso-

6 Merino, *Los buenos propósitos*, p. 58.

najes queda un poso vitalista que da un ritmo esperanzado al conjunto de la ficción. En esta novela ambientada en el Medio Oeste, cruzando el Mississippi, está la idea del amor fraternal. Hay en ella abuelas que adoran a sus nietos, maestras con vocación entusiasta que llenan de energía a sus alumnos, madres que se quedaron solas sacando todo adelante o sobrinas responsables que saben perdonar las peores afrentas. Están las virtudes de la convivencia generosa y la paciencia, y con esos ingredientes se esquivan los terribles tornados y se interpretan las señales del cielo. Hay muchos personajes que se parecen a todos nosotros, porque las tramas se alimentan de la vida sencilla que nos reconforta y nos hace interpretar el mundo con un secreto gesto ilusionado. Y esa ilusión comienza con un adolescente que se llama Sam y sube a contemplarlo todo desde la rama de un árbol inmenso. Con esa mirada en picado he querido recrear la felicidad vertiginosa de la adolescencia que interpreta el mundo observando las pasiones de los demás mientras lee cómics. Conoceremos bien a este niño que crece buscando parecidos entre las ficciones de los superhéroes y la realidad cotidiana. Se hará mayor, y la magia de los cómics le seguirá acompañando. Tal vez en ese muchacho se condensa la esencia de Tom Sawyer y Huck Finn. El río Mississippi también saldrá convertido en un gran barco-casino que salvará a uno de los personajes. Aparece por otra parte, la feria del ganado, los sembrados inmensos, los bosques con sus cazadores, los veteranos de guerra o las carreteras llenas de nieve.

Recientemente se ha publicado una antología de cuentos futuristas titulada *Doce visiones para un nuevo mundo* en la que he participado con un relato que escribí en Iowa City entre agosto y septiembre de 2021. En este caso la trama de mi historia titulada "Simulador"[7] está ambientada en un Iowa del siglo xxi al que llega una pareja para repoblar una zona que fue abandonada por culpa de una catástrofe. Uno se podría preguntar por qué elegí de nuevo Iowa como el paisaje de mi cuento futurista. Curiosamente la respuesta contiene una historia en sí misma. Durante el frío y desolador invierno de 2021, cuando

7 Merino, Ana. "Simulador". VV. AA. *Doce visiones para un nuevo mundo*. Madrid: Fundación Santander, 2021, pp. 17-36.

la pandemia de Covid seguía haciendo estragos por el mundo y estábamos pendientes de que las vacunas se consolidaran como posible solución, yo me encontraba impartiendo cursos en la Universidad de Iowa. Por aquel entonces la pandemia ya se había politizado y parte de las clases era presenciales pese a que el profesorado prefería seguir con la docencia en línea y no arriesgarse a estar en las aulas con los estudiantes sin haberse vacunados todavía. Pero al convertirse todo en debate político, se mezclaron las pautas de seguridad con las emociones, unos se querían vacunar, otros no; unos se tomaban en serio lo de llevar mascarillas, otros apelaban a la libertad para no hacerlo. Los días y sus dinámicas cotidianas eran muchísimo más inquietantes que los anteriores inviernos. Yo salía de mi casa a dar clases vestida como un astronauta, con doble mascarilla y un escudo facial de plástico transparente. Si a esto le sumamos que el frío era extremo y llevaba ropa gruesa, botas inmensas, gorro y un gran anorak de plumas, parecía literalmente un personaje del futuro que llegaba a un lugar distópico. Al pisar el hielo, y ver como mis pies se hundían en la nieve densa, mientras caminaba haciendo enormes esfuerzos para ir de un lado a otro, pensaba con enorme nostalgia en los días de verano, en el paisaje rural de los prados verdes, los sembrados y los caminos arbolados de los bosques cercanos. Soñaba con la luz cálida y el aire respirable de los tiempos anteriores a la pandemia.

Entonces, surgió la posibilidad de participar en un experimento conduciendo para el National Advanced Driving Simulator que hay en Coralville cerca de Iowa City. Buscaban voluntarios y era perfectamente seguro porque uno tenía que estar solo en la cabina del coche simulador. Supongo que toda la locura que estábamos viviendo en ese tenso invierno es lo que me animó a presentarme a un estudio sobre la conducción mixta y el uso de la tecnología, querían ver las formas en las que el coche podía llevar los mandos en determinadas circunstancias mientras uno trabajaba, y la capacidad de reacción del piloto en caso de peligro para recuperar el control. La experiencia fue tan sorprendente que inmediatamente pensé que alguna vez escribiría un cuento sobre aquel lugar y cómo eran los experimentos que se hacían allí. Afuera todo estaba nevado y con temperaturas extremas y dentro, en el paisaje simulado que rodeaba las carreteras por las que

conducía, todo era verde y florido. Igual al paisaje del verano que tanto añoraba.

Cuando me pidieron un cuento que reflexionara sobre la idea de hacia dónde se dirigía el ser humano, inmediatamente pensé en el Simulador. Y se convirtió en el elemento que define la trama de un siglo XXII imaginado, y todas las cosas que nos podrían suceder. Dentro de mi relato, pese a la adversidad, el Simulador sigue en pie. Ese lugar, que ha quedado abandonado por una gran catástrofe que obligó a todos a huir, representa a los antepasados. Los protagonistas que retornan siglo y medio después a contemplar el pasado y se refugian en sus instalaciones, descubrirán que la Iowa rural que los rodea y que pensaban desaparecida y extinta, sigue allí intacta. Las comunidades amish, menonitas, latinas migrantes que trabajaban en el campo, o la nación de los indios meskwaki se las han apañado para sobrevivir como si el tiempo nunca hubiera pasado. La literatura te permite jugar con el futuro, pensar en el mundo que te rodea y convertirlo en la materia prima de la ficción. Para mí, Iowa y los universos humanos que la componen se han transformado en mi poso creativo.

Entrevista con Pedro Andreu en el *saloon* del extraño Oeste

Andoni Cossío
Martin Simonson
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
(UPV/EHU)

1. *El secadero de iguanas* encaja a la perfección en el subgénero llamado *weird western*, que hace una nueva lectura de la literatura del Oeste reinterpretando sus arquetipos tradicionales. ¿De qué manera piensas que tu novela contrasta con la literatura del Oeste más canónica?

Lo hace en multitud de facetas diferentes. En cuanto a los personajes de *El secadero de iguanas*, por ejemplo, la protagonista, Martina, es una mujer fuerte y visceral que subvierte el rol que el patriarcado ha querido asignar a su género y que contrasta con la literatura canónica del Oeste, donde las mujeres tienen papeles secundarios, más bien planos, sin arco dramático. Las tribus de nativos americanos se ven sustituidas por un clan gitano, aunque, al igual que ellos, son nómadas y tienen una estrecha relación con el mundo salvaje y sobrenatural; son, como los indios, una minoría étnica despreciada por el hombre blanco, temida, malentendida, símbolo de libertad y vida

genuina y áspera... Algo parecido sucede con los *djins* que habitan el desierto. Los arquetipos del *sheriff* y el forajido, aquí se ven sustituidos por un viejo escritor (junto a su nieto postizo) y un exconvicto que se hace pasar por otra persona. Asistimos a una persecución en busca de venganza y a un duelo típico del género wéstern, pero esta vez en automóviles en vez de a caballo, entre ese muchacho y el expresidiario. En cuanto al tiempo y el espacio, en mi novela están desdibujados y adquieren un tono mítico que podría situarse en cualquier desierto de América Latina durante el último tercio del siglo XX en vez del canónico Oeste de los Estados Unidos del XIX. También difiere del canon al alejarse la voz narrativa del típico tono romántico o costumbrista para acercarse a un particular realismo mágico, muy lírico y crudo al tiempo, casi brutal; expresionista a momentos. Pero quizás el mayor contraste se dé en la atmósfera posapocalíptica que se va abriendo paso a medida que la historia avanza y a la cabida que se da a lo fantástico en su trama.

2. El subgénero *weird western* se nutre de la fantasía, ciencia ficción y horror para crear nuevas obras con un enfoque diferente. ¿Entre esos tres géneros, cuál o cuáles han tenido mayor influencia en su novela y de qué manera?

Creo que los tres tienen su poder de influencia en *El secadero de iguanas*, pues si algo caracteriza a esta obra es su eclecticismo y su coqueteo con multitud de subgéneros: desde la novela erótica a la de carreteras, pasando por la ciencia ficción, las sagas familiares, el género de fantasmas, los wésterns, etc. La fantasía está presente en la mágica manera que tienen los gitanos de la novela de encarar la realidad, en cómo atraen la desgracia cada vez que aparecen, en los espíritus de los muertos que Martina percibe, en los *djins*... Aunque es una fantasía "sucia", de una dureza a veces cruel. La ciencia ficción, por su parte, cobra importancia en el momento en que una misteriosa pandemia arrasa el mundo y la novela se convierte en un relato posapocalíptico, muy influenciado por obras como *Crónicas marcianas* o *El mecanoscrit del segon origen*. Y el horror, que en una lectura superficial puede parecernos ajeno a mi novela, se muestra de una forma menos evidente, más existencial y desoladora, en diversos pasajes, como en ese final

asfixiante con el que se cierra *El secadero de iguanas* y que no voy a desvelar, claro.

3. La intertextualidad parece desempeñar un papel importante en la novela, con referencias a obras como *Fahrenheit 451*. ¿Cuál es la intención de estas referencias?

La verdad es que soy un escritor intuitivo más que reflexivo. No sé muy bien qué pretendía con esas referencias. Pero siempre me ha gustado la intertextualidad, la metaliteratura e introducir historias dentro de otras historias. Hay mucho de juego de espejos desde el momento en que cuesta identificar al narrador de la historia, pues, como se va descubriendo con su lectura, el primer borrador inacabado está escrito por Jacobo, y revisado y rescrito más tarde por Lucas, que además redacta el final. Con este juego de narradores y de referencias a otras obras como la que mencionas, lo que quizás pretendía era distorsionar la realidad, no dar nada por hecho. Por eso mismo se nombran títulos de libros, se citan pequeños fragmentos de ellos o se hacen sinopsis de novelas y relatos tanto reales como ficticios. Esos desajustes, además de conformar a los personajes (la pasión por la lectura de Martina y su hijo, dicen mucho de ellos; el hecho de que Jacobo sea escritor es fundamental en la comprensión del personaje, etc.), buscan crear cierta incomodidad en el lector, cierta desazón existencial, que es algo que se subraya a menudo en mi novela.

4. El entorno es claramente hispano, pero el elemento de la iguana sitúa la acción al otro lado del Atlántico, en el Nuevo Mundo. ¿Qué impacto tiene dicha localización en el transcurso de la historia? ¿La naturaleza hostil determina a los personajes?

La naturaleza hostil es una excusa para juntar a un puñado de personajes desesperados y llevarlos a situaciones límite donde se abren a lo peor y lo mejor de sí mismos. Localizar la obra en el ámbito de la América hispana, tiene que ver con un tema común en la literatura latinoamericana del xix, donde cobró especial importancia la relación civilización vs barbarie. En la novela se deja entrever que tanto la naturaleza como la sociedad son dos espacios crueles e injustos. Pero también está el hecho de la vastedad del paisaje americano, de

la hostilidad de sus desiertos, donde sobrevivir es si cabe todavía más difícil. Hay algo de la aridez y brutalidad del *Martín Fierro* en mi *Secadero*, por ejemplo, o más aún de *Los de abajo*, tremendísima novela de principios del siglo xx, que bien podría encuadrarse en el wéstern mexicano, además de en el género de la Revolución mexicana al que tradicionalmente se ha adscrito.

5. La iguana parece ser el símbolo más prominente en la novela; aparece incluso en el título. ¿Podría condensar brevemente aquello que representa?

Los lagartos son una metáfora del destino de los seres humanos, de su tragedia repetida sin remedio generación tras generación, abocados a la extinción. Son una representación del ciclo de la vida y la muerte, un círculo dinámico que no deja de girar y girar: se juntan en el desierto a dejarse morir o matarse entre ellos, y sus cadáveres amontonados año tras año sirven de abono al desierto para que, en las pocas ocasiones en que llueve, brote la vida y la belleza de sus despojos. Con el agua, asoman hierbas y flores que se agostarán en apenas unos días, pero que por un instante llenan de color el pedregal.

6. ¿Cómo visualizabas a los personajes, el entorno y el momento histórico? ¿En tu cabeza la estética era wéstern con un toque futurista/distópico?

Traté de construir unos personajes verosímiles, con multitud de aristas y recovecos, pero situados en un entorno sobrecogedor, mágico. Los solté en un espacio y tiempo míticos, que bien podrían ser, por ejemplo, los desiertos del norte de México en el último tercio del siglo xx. Pero lo cierto es que no hay referencias concretas en la novela: los topónimos son ficticios, pero plausibles en el mundo hispano, no aparece ninguna fecha que nos ayude a situar la trama, sino referencias tangenciales: automóviles, televisores, teléfonos... La estética sí que era puro wéstern: el rancho perdido en el desierto pedregoso, el cañón atravesado por un riachuelo, la carretera recta que se pierde en la nada... No fui consciente de ello al principio, pero a medida que escribía la historia, cada vez lo tuve más claro: había mucho de wéstern en *El secadero de iguanas*; también en el tono épico y romántico de

los personajes, en su pasión desatada, en el manejo de sus emociones, en esa violencia típica del género, en las venganzas que se suceden, en la dureza de su carácter... Y todo enmarcado en una atmósfera de distopía posapocalíptica. El relato de la *djin* que Jacobo cuenta a Lucas, y que es uno de los ejes centrales de la novela, es en el fondo pura literatura del Oeste.

Western[1]

Luci Romero

Los emperadores de invierno

"Debes aprender a vivir como si no existieras".
Hasta que llegó su hora, de Sergio Leone

Los emperadores de invierno
se asientan en la planicie, profanan
el estado de sitio.
Amasan fortunas
cultivando la bestia que reposa en la jungla,
la tierra muerta ahora la queman otros.

Lámparas de aceite anudan
los gritos sueltos que protegen la impudicia
de lo desconocido —ese poema de la exploración.

Recomponer el mal, para ahuyentarlo.

---

1 Los poemas de Luci Romero incluidos a continuación fueron publicados originalmente en su libro *Western*. Salamanca: Delirio, 2016.

Los emperadores de invierno
se envuelven en vaho. La llanura, piedra fría
que no deja que le toquen el lomo.

Sin ritual, su complexión es lo de menos,
                                        la bestia
                                        que protege la casa, la que restaura el orden,
                                        la que besa los pies de los emperadores
                                        de invierno,

no tocará trompetas en abandono, ni en el despliegue
                                        será cuna y viento,
                                        esqueleto y guarida,
                                        voz y muerte.

Y los emperadores de invierno,
serán frontera móvil, el mito en viaje
                                                    y multitud
sedienta, que vendrá a vaciar las fuentes,
a llenar las cunetas y limpiar el despojo.

Los emperadores de invierno
no conocen los límites reales de la frontera.

Poema de la exploración

Sen. Jackson McCanles: ¡Granjeros!¡Esos miserables que destrozan las grandes praderas con sus cercas y alambradas!

Jesse McCanles: ¿Dispararías contra hombres desarmados?

Sen. Jackson McCanles: ¡Cómo contra ratas, si se les ocurre atravesar los límites de mi propiedad!

Duelo al sol, de King Vidor

Civilizaciones que son poemas
de una caducidad cercana,
aferradas a un extinto universo.

Formas de asentamiento,
de hablar, de rozar los vocablos
con los que fraguamos nuestra provisionalidad,

Paisajes ya explorados que albergan
la salvaje cadencia
de algunos refugios dialécticos.

El mito

¿Quién te ha dicho que necesite
la urgencia del que busca imágenes
en diversas retinas? No, tú no mencionaste
la palabra que aborta todo camino recto.

Yo conformaré un vestigio que salde
la cuenta que tengo con tus alabanzas.

Construiré un río de sonidos que no necesite
respirar. Me volveré política, compasiva,
experta en engranajes que florezcan
con la verdad que ahuyenta el dolor.

Yo ampliaré el campo de batalla,
lo haré perfecto. Lo dotaré de miedos.

Ahora, aquí, durante la celebración
de esta larga marcha que serena
tus jaquecas, soy la parte del mito

que no reconoces, esa
que guardas en el puño cerrado
que tus creencias alimentan.

Lo sabes, no estaba escrito:
permanecer en este territorio para siempre.

Así, hablará el mito.

La caza

"Todos soñamos con volver a la niñez. Aun los peores de nosotros.
Quizá sobre todo los peores".
Grupo salvaje, de Sam Peckinpah

Uno de ellos cuenta hasta tres, cierra los ojos
–sabemos que miente–,
debe contar hasta diez, acelera, y balbucea números.
Cuenta, abre los ojos. Hace trampa.
Y los demás somos lentos.

Los niños se frotan las manos,
pintan sus rostros con ceras de colores,
precoces al lanzar sus discursos, dirigen
los equipos —tú o aquel,
vas con éste o el otro—.
Y nadie lo cuestiona.

Da comienzo la caza, y reconoces que no eres de esos
niños que anteponen las normas al instinto.

James 'Stretch' Dawson: ¿Así que tenéis otro jefe?
Dude: Lo que importa es el oro, quien sea el jefe es secundario.
James 'Stretch' Dawson: No es secundario.
Dude: ¿Por qué?
James 'Stretch' Dawson: Porque el jefe soy yo.
Forajido: Este es un país libre. Lo hemos sometido a votación.
James 'Stretch' Dawson: En efecto, este es un país libre: por eso yo no admito esta votación.
Cielo amarillo, de William Wellman

Una presencia metálica trepa,
la sangre se alimenta con la fiebre
del ayuno,
y es tu mano atesorando líneas de diálogo.

Un debate conmovido por el signo de poder,
una onda que esparce la aventajada villanía,
y los gestos camuflan el desorden, trepan
hasta el centro de las reglas del juego.

La causa y el resultado, explicado por la falta
de reglas que sostienen oscuros mitos en la llanura,

entre los pliegues de la arbitrariedad
del lejano oeste, se filtra el discurso que dirige
el instinto adquirido que cada uno cree poseer.

La redención

"En todo el mundo hay montañas, y donde hay montañas hay caballos."
Vidas rebeldes, de John Huston

Hablar de cosas comunes,
no hemos venido a eso. Ni siquiera
a enmascarar las tragedias de nuestro tiempo,
hemos tropezado
con la imagen limpia y ordenada de la montaña
donde el drama aparece troquelado. El impostor rastrea
la suciedad tras la luminosidad
de sus abruptos paisajes.

La limpieza y lo real
forman parte de un acuerdo.

Los muertos dejarán de importar. Suavizar
la leyenda no es nuestra tarea. Y los crímenes compartidos serán
tu *balsa de la medusa.*

Y en los epígrafes se relatarán todos los cuentos.
Se harán apuestas.

Dime, a qué hemos venido. Muéstrame la tragedia. Háblame
de ese ritual que obliga a atravesar la llanura
—manchar tus manos—,
mientras los caballos caen destrozados.

Sobre los autores

Ángel Chaparro Sainz es profesor agregado de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea en los grados de Traducción e Interpretación y Estudios Ingleses. También es miembro del grupo de investigación REWEST. Doctorado en Literatura Norteamericana por la UPV/EHU, sus intereses investigadores se ciñen mayormente al estudio de la cultura del Oeste de los Estados Unidos, con especial interés por la literatura de minorías, la música popular y la traducción. Ha publicado y editado varios libros y artículos en diferentes revistas científicas y editoriales de renombre. En su tiempo libre escribe sobre punk y rock and roll en diferentes publicaciones, pero bajo seudónimo.

Christopher Conway es profesor de Español en el Departamento de Lenguas Modernas en la Universidad de Texas Arlington. Es el autor de *Nineteenth-Century Spanish America: A Cultural History* (2015) y *Heroes of the Borderlands: The Western in Mexican Film, Comics, and Music* (2019), y coordinador de *The U.S.-Mexican War: A Binational Reader* (2010). Ha colaborado con Antoinette Sol en *The Comic Book Western: New Perspectives on a Global Genre* (2022) y con David Río en el número especial de la revista *Western American Literature* titulado "Writing the Global Western: Circulations and Transformations of the American West in World Literature" (2019). Actualmente trabaja

en los campos de literatura comparada y norteamericana, con un enfoque en representaciones del Oeste americano.

ANDONI COSSÍO es doctor en Literatura Comparada y Estudios Literarios por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) con una tesis titulada *The Evolution of J. R. R. Tolkien's Ecological Perspective through the Portrayal of Trees and Forests: From* The Hobbit *to* The Lord of the Rings. Su tesis doctoral fue completada bajo el auspicio de la Ayuda Predoctoral de Formación de Personal Investigador no Doctor (PRE_2017_1_0210 MOD.:A), otorgada por el Gobierno Vasco, y el grupo de investigación consolidado REWEST (IT 1026-16), financiado por el Gobierno Vasco y UPV/EHU. Sus publicaciones se centran en la naturaleza y las influencias medievales en la obra de Tolkien, y ha organizado ocho conferencias internacionales sobre los Inklings en España (ehu.academia.edu/AndoniCossio).

FERNANDO EGUIDAZU PALACIOS es licenciado en Derecho y en Ciencias Económicas. En el campo de literatura popular es autor de los libros *Del folletín al Bolsilibro, cincuenta años de novela popular española, 1900-1950* (2008), *Biblioteca Oro. Editorial Molino y la literatura popular 1936-1956* (2015) en colaboración con Antonio González Lejárraga, y *Una historia de la novela popular española 1850-2000* (2020), así como de artículos y colaboraciones como "La aventura de El Coyote" (en la obra colectiva *El hombre tras la máscara. José Mallorquí, su escritura y su tiempo*, 2016) y "Fábricas de sueños" (prólogo a *Las editoriales españolas de novela popular*, 2022). Bajo el seudónimo de Fernando Martínez de la Hidalga es autor de los artículos "La novela popular en España", "Ilustraciones e ilustradores de la novela popular en España", "La novela del Oeste" (los tres en la obra colectiva *La novela popular en España*, 2000) y "A vueltas con la novela popular" (en la obra colectiva *La novela popular en España 2*, 2001).

M. CARMEN GÓMEZ GALISTEO es licenciada en Filología Inglesa y doctora por la Universidad de Alcalá (sobresaliente cum laude). Ha publicado en numerosas revistas como *SEDERI*, *Atlantis*, *The Grove* o *Clepsydra*, entre otras. Es autora de tres obras monográficas, *The Wind*

is Never Gone: Sequels, Parodies and Rewritings of Gone With the Wind (2011), *Early Visions and Representations of America: Alvar Núñez Cabeza de Vaca's Naufragios and William Bradford's Of Plymouth Plantation* (2013) y *A Successful Novel Must be in Want of a Sequel* (2018). Sus principales líneas de investigación son literatura norteamericana, educación bilingüe y estudios culturales. Es profesora en el Centro de Educación Superior de Enseñanza e Investigación Educativa (Universidad Camilo José Cela).

Iker González-Allende es catedrático de Estudios Hispánicos en University of Nebraska-Lincoln. Sus campos de especialización son la Guerra Civil española, el exilio republicano, la cultura vasca y los estudios de género y sexualidad. Ha publicado las monografías *Hombres en movimiento. Masculinidades españolas en los exilios y emigraciones, 1939-1999* (2018) y *Líneas de fuego. Género y nación en la narrativa española durante la Guerra Civil (1936-1939)* (2011); los volúmenes colectivos *El mundo está en todas partes. La creación literaria de Bernardo Atxaga* (2018, coeditado con José Ángel Ascunce Arrieta) y *El exilio vasco* (2016); y las ediciones de las obras de Pilar de Zubiaurre, tituladas *Evocaciones. Artículos y diario (1909-1958)* (2009) y *Epistolario de Pilar de Zubiaurre (1906-1970)* (2014). Asimismo, es autor de más de cincuenta artículos en revistas académicas y libros.

Juan Ignacio Guijarro González es profesor titular en la Universidad de Sevilla. Tanto su docencia como su investigación se centran en la literatura y la cultura estadounidenses del último siglo. Sus publicaciones más recientes se enmarcan fundamentalmente en el campo de los estudios culturales, la literatura comparada, los estudios afroamericanos o los *western studies*. De hecho, desde hace ya más de una década es colaborador externo del grupo de investigación REWEST (UPV/EHU), con el que ha participado en numerosos congresos y publicaciones. Los intercambios culturales entre España y EE. UU. y las relaciones de la literatura con el cine y el jazz son otras áreas de especial interés. Entre sus publicaciones, destacan la antología *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz* (2013) y la primera edición crítica en español de la novela de F. Scott Fitzgerald *El gran Gatsby* (2021).

Amaia Ibarraran-Bigalondo es profesora titular en la UPV/EHU, donde enseña Literatura y Cultura Norteamericanas Contemporáneas. Su investigación se ha centrado en el estudio de la literatura y cultura chicanas. Es miembro del grupo de investigación REWEST (Grupo de Investigación en Literatura Americana del Oeste). Entre sus trabajos destacan el monográfico *Mexican American Women, Dress and Gender: Pachucas, Chicanas, Cholas* (2019) y las ediciones de *The New American West in Literature and the Arts* (2020), *Transcontinental Reflections on the American West: Words, Images, Sounds beyond Bord*ers (2015) y *The Neglected West* (2012).

Aitor Ibarrola-Armendariz imparte las asignaturas de Relaciones Interétnicas, Gestión de la Diversidad, Escritura Académica y Adaptaciones Cinematográficas de Obras Literarias en el Departamento de Lenguas Modernas y Estudios Vascos de la Universidad de Deusto, Bilbao. Ha publicado artículos [en *Atlantis*, *IJES*, *Miscelánea*, *Revista Chilena de Literatura*, etc.] y editado varios libros [*Fiction and Ethnicity* (1995), *Entre dos mundos* (2004), *Migrations in a Global Context* (2007), *On the Move: Glancing Backwards to Build a Future in English Studies* (2016)] sobre relatos de autores de minorías y narrativas de inmigrantes. Fue director del máster Erasmus Mundus sobre Migraciones Internacionales y Cohesión Social (2010-14) y jefe del Departamento de Lenguas Modernas y Estudios Vascos (2012-2015) en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la UD. En la actualidad está trabajando en un libro sobre el trauma histórico y la etnicidad.

Ana Merino, ganadora del Premio Nadal 2020 con su novela *El mapa de los afectos*, es catedrática de Escritura Creativa en Español y Estudios Culturales en University of Iowa. En 2011 fundó el MFA de Escritura Creativa en Español en dicha universidad, que dirigió hasta diciembre de 2018. Ha publicado diez poemarios: *Preparativos para un viaje* (Premio Adonais 1994), *Los días gemelos*, *La voz de los relojes*, *Juegos de niños* (Premio Fray Luis de León), *Compañera de celda*, *Curación* (accésit Premio Jaime Gil de Biedma), *Los buenos propósitos* y, recientemente, *Salvamento de hormigas*. También los infantiles *Hagamos*

caso al tigre y *El viaje del vikingo soñado*, ilustrados por Max. Es autora de la novela juvenil *El hombre de los dos corazones* y de las obras de teatro *Amor: muy frágil*, *La redención* y la infantil *Salvemos al elefante*. Tiene además numerosos artículos sobre cómics en revistas científicas y los libros académicos: *El cómic hispánico* y *Diez ensayos para pensar el cómic.* Por sus artículos breves sobre cómics en la revista *Leer* recibió el Premio Diario de Avisos, ha escrito artículos de opinión para *El País* y ha comisariado seis exposiciones sobre cómics. Acaba de publicar la novela *Amigo*.

Raúl Montero Gilete, es docente e investigador en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Su carrera está marcada por frecuentes contribuciones al estudio de lo fantástico en la literatura norteamericana y británica y al aprendizaje-enseñanza de la lengua inglesa a través de la literatura. Estas actividades han sido divulgadas mediante la publicación de artículos, libros y capítulos de libros, guías didácticas, comunicaciones y congresos. Su línea de investigación para los próximos años pretende seguir explorando el mundo de la literatura inglesa y americana, atendiendo, por un lado y de manera general, a los Inklings, y por el otro y de manera más específica como miembro del grupo REWEST, a la reinterpretación de la literatura del Oeste americano y su relación con el género infantil, gótico, la ciencia ficción y la fantasía.

Gonzalo Navajas es catedrático distinguido de Literatura Moderna e Historia de las Ideas en University of California-Irvine. Ha publicado numerosos libros de teoría y crítica literaria, historia intelectual europea y española, además de estudios monográficos sobre novela y cine. Entre los más recientes destacan: *El intelectual público y las ideologías modernas*, *Literatura y nación en el siglo XXI*, *El paradigma de la enfermedad y la literatura del siglo XX*, *La utopía en las narrativas contemporáneas*, *La modernidad como crisis (los clásicos modernos ante el siglo XXI)*, *Más allá de la posmodernidad (estética de la nueva novela y cine españoles)* y *Unamuno desde la posmodernidad*. Ha publicado también un gran número de ensayos en volúmenes colectivos y revistas sobre temas de cultura y estética moderna y contemporánea. Forma

parte del comité editorial de revistas internacionales de literatura y ha sido conferenciante y profesor visitante en numerosas universidades e instituciones culturales de Europa y América.

MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ es profesor de Literatura Española en el Departamento de Filología, Comunicación y Documentación de la Universidad de Alcalá. Ha publicado varias monografías sobre la historia del teatro contemporáneo, tales como *La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)* [1993] y *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición* [1998]. Cuenta con numerosos estudios de carácter panorámico dedicados al teatro español actual ("Drama as a Forum: Spanish Contemporary Society Reflected in Dramatic Works", 2012) y a la vigencia de sus dominios estéticos; a las teorías teatrales de Cervantes y de Lope de Vega; al concepto de drama musical ("El idealismo estético en el teatro contemporáneo ante la influencia del drama musical wagneriano", 2016) y al análisis de la obra de dramaturgos como Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Jesús Campos, Alberto Miralles y Fernando Arrabal ("Lo real, pensado y (auto)ficcionalizado desde la tradición surrealista en la creación arrabaliana de este siglo", 2022).

DAVID RÍO RAIGADAS es catedrático de Literatura Norteamericana en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU, Vitoria-Gasteiz). Es autor de los libros *El proceso de la violencia en la narrativa de Robert Penn Warren* (1995), *Robert Laxalt: The Voice of the Basques in American Literature* (2007) y *New Literary Portraits of the American West* (2014), así como coeditor de las obras *Aztlán. Ensayos sobre literatura chicana* (2001), *American Mirrors* (2005), *Exploring the American Literary West* (2007), *Beyond the Myth: New Perspectives on Western Texts* (2011), *The Neglected West* (2012), *A Contested West* (2013), *The Western in the Global Literary Imagination* (2022) y del número especial de la revista *Western American Literature* "Writing the Global Western" (2019). Sus principales líneas de investigación son la cultura y literatura de los EE. UU., con particular atención al Oeste norteamericano. De hecho, en la actualidad coordina el grupo de investigación internacional REWEST (Research in Western American Literature and Culture).

Luci Romero es licenciada en Historia del Arte, con máster en Conservación y Gestión del Patrimonio Cultural, postgrado en Teoría de la Literatura y Crítica Literaria y, desde hace siete años, gestiona, junto con su socio, la librería Bartleby en el barrio de Ruzafa (Valencia). Como poeta es autora de los libros: *Autovía del Este*, *El Diluvio*, *Western* y *El tiempo de la quema*. También aparece en la antología *Sais. Diecinueve poetas desde la bella Varsovia*. Fue coeditora de la *plaquete* Flechas de Atalanta, de poesía e ilustración y en 2010 obtuvo el premio La Voz+joven de La Casa Encendida. Durante años ha colaborado con el magazine cultural de Radio Klara, *Café con vistas*, donde gestionaba la sección de libros.

Martin Simonson es autor/coautor de cinco monografías dedicadas a la obra de J. R. R. Tolkien, C. S Lewis, Stephen King, Ursula K. Le Guin y Mary Shelley, respectivamente. Ha editado varios volúmenes sobre literatura del Oeste norteamericano, Romanticismo alemán y poesía y sátira inglesa, y ha traducido un número de obras de J. R. R. Tolkien al español, entre otras *La historia de Kullervo* (2015), *Cartas de Papá Noel (2020) y La naturaleza de la Tierra Media* (2022). En la actualidad imparte docencia de Literatura Inglesa Moderna y Literatura Fantástica en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

Mary S. Vásquez es catedrática emérita Joel O. Conarroe de Estudios Hispánicos en Davidson College. Sus intereses especiales en su investigación abarcan los siglos xx y xxi españoles, con énfasis en la Guerra Civil española y la literatura en torno a ella y la literatura del exilio español del 39, más la literatura *latinx* en Estados Unidos, sobre todo la narrativa que trata los exilios y la negociación de la identidad y la pertenencia. Ha enseñado en Arizona State University, Michigan State University y, durante veinte años, en Davidson College. Es fundadora de la revista académica *Letras Peninsulares*, que editó durante 22 años. Ha dedicado muchos años de investigación a la obra de Ramón J. Sender.